BEITRÄGE

ZUR

ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER NEUEREN ÄSTHETIK.

INAUGURAL-DISSERTATION

VERFASST UND DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

KGL. BAYER. JULIUS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT WÜRZBURG

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT

AM 27. APRIL 1899

VON

WILHELM KUNTZ

AUS

SCHWARZHAUSEN (HRZT. S.-COBURG-GOTHA).

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

BERLIN.

BUCHDRUCKEREI TH. F. SCHEMMEL.

1899.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549807_0298

Dem Andenken meines Vaters.

Vorwort.

Erste Anregung zur Betrachtung der geschichtlichen Entwickelung ästhetischer Probleme gab mir Herr Professor W. Dilthey in Berlin. In bestimmtere Bahnen gelenkt wurde meine Thätigkeit durch Herrn Prof. O. Külpe in Würzburg. Diesen beiden Herren, insbesondere der stets bereiten Hilfe des letzteren möchte ich an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank auszusprechen nicht unterlassen. Unter anderem wies mich Herr Prof. Külpe auf das Buch von H. v. Stein† hin: „Die Entstehung der neueren Ästhetik[1])". Da ich dessen dort im Vorwort ausgesprochene, grundsätzliche Bedenken, die fortlaufende, geschichtliche Untersuchung bis auf die Renaissancezeit zurück zu führen, nicht teile, erschien mir diese Lücke auszufüllen, ein verdienstliches Unternehmen. Zwar hat Braitmaier[1]) eine Geschichte der ausserdeutschen Poetik von Vida bis Shaftsbury-Dubos, welche nahezu fertig vorläge, versprochen, bisher aber, soviel ich weiss, nicht veröffentlicht. Borinski, Poetik der Renaissance und Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland[2]), behandelt, wie der Titel sagt, vor allen die in die Spätrenaissance fallenden Anfänge der Kunsttheorie in Deutschland. Überdies beschränkt sich dieses Buch auf die poetische Theorie und darauf würde sich auch Braitmaiers versprochenes Buch nur beziehen.

---

[1]) Stuttgart 1886.

[1]) Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis Lessing, Frauenfeld, 1888, Vorwort VIII.

[2]) Berlin 1886.

Bei Betrachtung der von mir gewählten Epoche stellte sich bald die Thatsache heraus, dass ein viel innigerer geistiger Zusammenhang zwischen der in Frage stehenden Zeit und dem Mittelalter besteht, als man bisher nach den Darstellungen der Geschichte der Ästhetik annimmt; insbesondere vermisst man die Berücksichtigung dieser Thatsache in den Gesamtdarstellungen von Schasler[1]) und Zimmermann[2]). Man hat, wie dies oft geschieht, das Einfache und Zunächstliegende über dem Schwierigeren und Entfernteren fast vergessen, indem man gegenüber der Untersuchung, wie die Ideen des Altertums in der Renaissance wirkten, beinahe den Blick für die Einflüsse des mittelalterlichen Geistes verloren hat. Absorbierte auch die Theologie im Mittelalter fast alle wissenschaftliche Thätigkeit, so finden sich in ästhetischer Hinsicht einerseits Nachklänge der antiken Betrachtung, besonders Platos und Plotins. Diesen Teil schalten wir aus unserer Betrachtung aus[1]). Andrerseits finden wir fruchtbare Keime zu der modernen Ästhetik vor, noch verborgen in allgemeinen Natur- und Kunstanschauungen, sowie in der theologischen Psychologie des Mittelalters.

---

[1]) Berlin, 1872.

[2]) Wien, 1858.

[1]) cf. Müller, Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten, II. Teil. S. 402 ff. Breslau 1834 u. 37.

Inhalts-Verzeichnis.

1. Teil.

Seite

Vorbereitung moderner ästhetischer Begriffe in der Psychologie, Natur- und Kunstanschauung des Mittelalters.

1. Begriff der Erhabenheit 1
2. Begriff der Phantasie 5
3. Abhängigkeit der mittelalterlichen Kunstanschauungen von ethischen Momenten. Die Allegorie 8
4. Erste Spuren in der Psychologie des Mittelalters zur theoretischen Begründung des „Symbolbegriffes“ 12
5. Prinzip der Mannigfaltigkeit 13

2. Teil.

Renaissancetendenzen in den ästhetischen Anschauungen. Vorbereitung des Klassizismus. Frankreich, Italien.

1. Grosse Kraft dieser Tendenzen in den romanischen Ländern gegenüber geringerer Beteiligung in den germanischen.
   a) Einleitung 16
   b) Hochschätzung des Altertums, Verachtung des Mittelalters seitens der Romanen 18
2. Entstehung des klassischen Wahrheitsprinzips, besonders in der poetischen Theorie (Boileau).
   a) Nachahmung, Verhältnis der Poesie zur Geschichte . 20
   b) Bevorzugung Vergils vor Homer im Sinne des Prinzips 22
   c) Forderung der Gelehrsamkeit im Sinne desselben . 23
3. Hochhaltung der Form, die Korrektheit besonders in Frankreich.
   a) Kampf gegen das Vulgäre in der Dichtkunst . . 24
   b) Kampf gegen den Hyperklassizismus in der Dichtkunst
      α) lat. Worte, Redewendungen 26
      β) Reinheit des Reimes, Verses 27
   c) Korrektheitsbestreben in den übrigen Künsten, sowie im Bezug auf das allgemeine Schönheitsideal und die Tracht 28

Seite

4. Abweisung der ethischen Forderung.
   a) Allgemeines 29
   b) moralisch-didaktisches Dichtungsgenre 31
5. der dramatische Kanon 32

Schluss.

3. Teil.

Neue Bahnen. Anfänge der „Richtung auf das Natürliche." England Spanien, Deutschland.

Einleitung 35

1) Bewusste Opposition gegen die Renaissance im Sinne eines engeren Anschlusses an
   a) die Natur 36
   b) die nationale Tradition 36
   c) das Christentum 38
2. Begriff der Phantasie
   a) in Italien 40
   b) in England 41
      α) die Poetikenschreiber 41
      β) die Philosophen 42
3. Zusammenfügung des Ethischen und Ästhetischen . . 46
   a) Hohe Auffassung oder Verwerfung der Kunst, je nachdem man ihr eine moralische Wirkung vindiziert oder abspricht 47
      α) Puttenham und Sidney 47
      β) Bacon 47
      γ) Gosson und Sidney 48
   b) Vorliebe für allegorische Kunst 49
   c) Übergang des Allegorisierungsprinzips in das der Erhabenheit und Mannigfaltigkeit 50
4. Kampf gegen den klassischen, dramaturgischen Kanon und Anfänge einer modernen Dramaturgie . . . .
   a) Spanien 51
   b) England 52

Schluss. Zusammenfassender Rückblick und Resultate . . 53

I. Teil.

Vorbereitung moderner, ästhetischer Begriffe in der Psychologie, Natur- und Kunstanschauung des Mittelalters.

1. Der Begriff der Erhabenheit.

Hegel, Schasler und andere Ästhetiker machen, ebenso wie sie eine Gleichheit des mittelalterlichen Kunstideals mit dem der Neuzeit annehmen, einen Unterschied zwischen dem diesen beiden gemeinsamen Kunstideal und dem des Altertums. Sicher ist, dass das Mittelalter der Kunst neue, für die moderne Zeit fruchtbare, ästhetische Gesichtspunkte brachte.

Bekannt ist die Polemik Lessings gegen Winckelmanns „edle Einfalt und stille Grösse", welche dieser der antiken Kunst zueignen will[1]). Lessing stellt dem „schön und menschlich empfindenden Griechen die erhabene Gefühlsweise des alten, nordischen Heldenmuts" gegenüber. Er hätte noch auf die Verwandtschaft dieses Heldenmuts mit dem des christlichen Märtyrertums hinweisen können. „Alle Schmerzen verbeissen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, unter den Bissen von Nattern lachend sterben . . . sind Züge" nicht nur „des nordischen Heldenmutes", auch des altchristlichen. Es soll damit keineswegs behauptet werden, dass dem antiken Altertum der Erhabenheitsbegriff fremd gewesen sei. Der griechische Stoizismus, das alte Römertum bieten zahlreiche erhabene Züge. Und Longin, freilich erst im dritten Jahrhundert nach Christus, giebt sogar schon eine Theorie des Erhabenen, wenn auch nur in Bezug auf die

[1]) Laokoon I.

Redekunst; ihm schliesst sich später Boileau enger an. Bezeichnend jedoch ist, dass beide ein biblisches Beispiel anführen, um den Erhabenheitsbegriff zu illustrieren[1]). Wenn nach Fechner[2]) das Lustgefühl des Erhabenen an die Vergrösserung, Erweiterung, Verstärkung eines einheitlichen Eindruckes über ein gewohntes Mass hinaus geknüpft ist, so war die christliche Zeit der Erweckung dieses Gefühles günstiger als das klassische Altertum: dem Glauben an eine einheitliche Ordnung der Welt that keine materialistisch-atomistische Gegenlehre Abbruch, wie dies zur Zeit des Xenophanes, Anaxagoras, Heraklit, Plato, durch Leukipp und Demokrit geschah. So fährt auch Fechner a. a. O. fort, „dass den alten Griechen und Römern so ein Moment entgangen sei, was bei uns zum Eindruck der Erhabenheit grosser Naturscenen beitragen kann“ [3]). Aber ausser diesem äusseren Grund für die Ausbildung des Erhabenheitsbegriffes möchten wir noch einen inneren geltendmachen. Addison findet einmal den Vorzug (Spectator N. 633), den der Apostel Paulus gegenüber dem so berühmten Redner Perikles gehabt habe, in der Wirkung durch das Erhabene, welche letzterem gemangelt habe. Die deutsche Speculation hatte den Erhabenheitsbegriff an ein Unmessbares (Kant), an einen Kampf (Schopenhauer) geknüpft sein lassen. Der vergeistigende, rezeptive, nach Innen gerichtete Geist des christlichen Mittelalters musste beim Ausbau seines ästhetischen Ideals zu einer Vertiefung des Erhabenheitsbegriffes gelangen, zu dem sein Antagonist, der nach Aussen gerichtete, personifizierende, productive Geist des klassischen Altertums nur selten und ebenso spät wie zur Ausbildung des Phantasiebegriffes hatte gelangen können. Hing das ästhetische Grundprinzip des Altertums, die Idee der direkt wirkenden Schönheit, von der philosophischen Vernünftigkeit als antiker Grundstimmung ab, so entspricht der religiösen Andacht, der inbrünstigen Gläubigkeit und Gottes-

[1]) cf. v. Stein a. a. O. S. 91.

[2]) Vorschule der Ästhetik 2, XXXII.

[3]) cf. Biese, Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit, Leipzig, 1888, Kapitel 11 und 12.

verehrung als ästhetisches Ideal: die Erhabenheit, ein indirekt schön Wirkendes. Dr. C. H. Stratz[1]), welcher die gepriesene Höhe der klassischen Kunst unter anderen auf den Umstand zurückführt, dass im Altertum Künstler und Publikum täglich den nackten Körper sah und ihn kannte, während dies zur Zeit des Mittelalters verpönt gewesen sei, macht auf Grund der Thatsache, dass das Modell der Venus des Sandro Botticelli an der Schwindsucht gestorben ist sowie als medizinischer Sachverständiger folgende Anmerkung über dieses Kunstwerk: „Die Figur der Venus des S. Botticelli ist erfüllt von einem zarten, wehmütigen Liebreiz, der einen tiefen Eindruck macht. Betrachtet man die Figur näher, so findet man den . . . ausgeprägten Typus der Schwindsüchtigen wieder, der, wie im Leben, so auch in der bildlichen Darstellung durch seine tieftraurige Schönheit das innige Mitgefühl des Beschauers erregt“ (S. 24).

Wird doch ähnlich, wie der religiösen Erhebung, welche das Christentum lehrte und lehrt, ein Gefühl der Demut, der Verneinung der Sinnlichkeit voraufgehen muss, das ästhetische Gefühl der Erhabenheit als ein solches definiert, welches mit einer seelischen Depression beginnt, „um darauf sogleich zu einer folgenden, desto stärkeren Ergiessung der Lebenskräfte zu gelangen[2]).“ Welches aber sind die Hauptfaktoren, auf deren Einfluss während des Mittelalters die Veränderung und neue Gestaltung des ästhetischen Gefühles im Abendlande zurückzuführen ist?

Ulrici[3]) weist auf den Einfluss des Arabertums im Mittelalter in der christlichen Arabeske hin. Wir kennen ausserdem den Einfluss arabischer Philosophen auf die Scholastik. Aber unvergleichlich grösser als der Einfluss des orientalischen Arabertums war der des orientalischen Hebräertums; ging doch von ihm, welches den Monotheismus zuerst zu staatlicher Anerkennung brachte, die christliche Religion aus.

[1]) Die Schönheit des weiblichen Körpers, Stuttgart, 1899.

[2]) Kant ed. Hartenstein V, 252 f.

[3]) Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche; Kunst.

Humboldt, im zweiten Buch seines Kosmos, gelegentlich der Besprechung des Naturgefühls nach Verschiedenheit der Zeiten und Volksstämme weist S. 45 darauf hin, dass es ein charakteristisches Kennzeichen der Naturpoesie der Hebräer gewesen sei, dass, als Reflex des Monotheismus, sie stets das Ganze des Weltalls in seiner Einheit umfasst, sowohl das Erdenleben als die leuchtenden Himmelräume, dass sie seltener bei dem Einzelnen der Erscheinung weilt, sondern sich an der Anschauung grosser Massen erfreut. Man denke auch im Gegensatz zu dem Grauen des klassischen Altertums vor den Gebirgen an die Bergfreude der Psalmen. „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen, von denen mir Hilfe kommt.“ Psalm 121 etc.

Es ist natürlich, dass dieses Naturgefühl gerade bei den Germanen lebhaften Widerhall finden musste, „da Freude an der Natur dem beschaulichen Hang der germanischen Nationen eigen ist[1]),“ gegenüber den Griechen, besonders aber den Römern, „welche die Personifikation (der Natur) aufs strengste durchgeführt hatten und darüber nur selten dazu gekommen waren, die Natur als Natur anzuschauen oder gar darzustellen[2]).“ Dass Personifizieren der Natur mit Naïvität in der Kunst Hand in Hand geht, aber dem Personifizieren in der Kunst entgegengesetzt ist, sehen wir später. Auf diese Anfänge der neu entstehenden, mittelalterlichen Naturbetrachtung weist Humboldt a. a. O. S. 25 ff. des Weiteren hin, indem er auch den vielen Gestalten der olympischen Götter die Grösse des einzigen, christlichen Schöpfers entgegensetzt. Er führt sodann S. 27 einen Brief aus den Zeiten des christlichen Anachoretenlebens an, dessen Verfasser, Basilius der Grosse, nach seiner Übersetzung „eine prächtige und gefühlvolle Beschreibung der einsamen Waldgegend giebt, in der die Hütte des Einsiedlers stand.[2])

So hören wir auch Chrysostemus ausrufen: „Sage mir, was ist schöner als der Himmel? Was giebt es schöneres

---

[1]) Kosmos II, 33.

[2]) Lange, Gesch. des Materialismus I, 159 f.

als die Sterne? Du kannst mir keinen Körper von solch blendendem Weiss, kein Auge von so heiterem Glanze nennen[1])."

Hier kommt der Gegensatz, des christlichen Schönheitsideals zum antiken deutlich zum Ausdruck. Die griechische Kalokagathie, Schönheit des menschlichen Körpers, verbunden mit der in den Augen zum Ausdrucke kommenden Klugheit des Geistes muss hier dem sternenhellen Nachthimmel Platz machen, welche z. B. Fechner[2]) als ein Beispiel anführt, woraus man (auf dem Gebiete der Natur) den Begriff der Erhabenheit abstrahieren könne[3]). Von einer wissenschaftlichen, ästhetischen Begründung dieses Begriffes blieb dagegen nicht nur das Mittelalter entfernt, sondern auch zur Zeit der Renaissance suchen wir vergeblich nach einer solchen, wie wir dies z. B. von dem gleich zu behandelnden Begriff der Phantasie finden. Die theoretische Formulierung geschah erst durch die ästhetisierenden Bemühungen der Engländer im 18. Jahrhundert, Burke, Home und Hugo Blair[4]).

2. Begriff der Phantasie.

Siebeck[5]) weist auf die zur Zeit herrschende Unterschätzung der mittelalterlichen Psychologie hin. Fasst man die Ästhetik als einen Teil der Psychologie, so liegt auf der

---

[1]) Bibl. der Kirchenväter, Kempten, Chrysostomus VII, 470 f.

[2]) a. a. Ort. 2, XXXII.

[3]) cf. auch Biese a. a. O. 42, 202, cap. 5 ff. und vor Allem Kant in der berühmten Stelle am Ende der Kritik d. prakt. Vernunft. „Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt; der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir . . . . Das erste fängt von dem Platze an, den ich in der äusseren Sinnenwelt einnehme und erweitert die Verknüpfung, darin ich stehe, ins unabsehlich Grosse mit Welten über Welten und Systemen von Systemen, überdem noch in grenzenlose Zeiten ihrer periodischen Bewegung, deren Anfang und Fortdauer." (ed. Kehrbach, Reklam. 193 f.)

[4]) 1718 Lectures on Rhetoric and Belles Letters, cf. F. G. Candrea, der Begriff des Erhabenen bei Burke und Kant, Diss., Strassburg 1894.

[5]) Fichte's Zs. Bd. 93 S. 161.

Hand, dass die Entwicklung der Psychologie im Mittelalter der neueren Ästhetik zu gute kommen musste. So findet auch Ulrici[1]) ebenso wie den Vorzug des Inhalts der mittelalterlichen Kunst vor dem der antiken darin, dass die ideale Bedeutung des Gegenstandes mehr gilt als die äussere Schönheit, so auch den Vorzug der Form „in einer entschiedenen Neigung zum Humoristischen und Phantastischen, zwei Elemente, welche der antiken fast vollständig fehlen."

Der Begriff der Phantasie bezeichnete im Altertum bekanntlich etwas anderes, als das, was man heute darunter versteht. Obwohl Plato, der ja trotz seines grösseren Alters dem Mittelalter in so vielen Punkten näher steht, als der jüngere Aristoteles, „eine höhere Begeisterung als Quelle dichterischer Hervorbringung" kennt[2]), weiss er ebenso wenig wie Aristoteles etwas von einer Verbindung der Begriffe Kunst und Phantasie; finden sie doch auch beide übereinstimmend die Quelle der Kunst in der Nachahmung[3]). Um so bemerkenswerther und nur auf Grund des verschiedenen metaphysischen Standpunktes erklärlich, ist der Unterschied in der Wertung der Kunst durch diese beiden Philosophen. Den ethischen Utilitätsdoktrinär führte er dazu, die schöne Kunst zu verwerfen, während der lebenskluge Weltweise ihren eigentümlichen Wert anerkennt. Zu Ende der antiken, zu Anfang der christlichen Zeit machte man sich einmal daran das Prinzip selbst auf seine Richtigkeit hin zu prüfen, und so kam Philostrat (um 220 n. Chr.) zu dem Ergebnis, dass man neben das Prinzip der Nachahmung das der Phantasie als zweites Prinzip künstlerischen Schaffens zu setzen habe. cf. Haym in Ersch und Gruber's Encyklopädie: Phantasie, wo derselbe stichhaltige Gründe geltend macht, warum das Altertum nicht zu der Ausbildung des Phantasiebegriffs gelangen konnte, und dann auf Philostrat hinweist. Auch Siebeck[4]) macht auf die Erweiterung des Begriffs der an-

[1]) a. a. O.

[2]) Zeller, Griechische Philosophie III, 797.

[3]) Zeller III, 799 und IV, 767.

[4]) Geschichte der Psychologie I, 2 S. 200.

schaulichen Vorstellung (φαντασία) bei den späteren Auslegern des Aristoteles aufmerksam, an welcher man deutlich den Übergang von dem ursprünglichen Sinne zu der modernen Bedeutung erkenne. Der „Bruch mit der Antike", den Schasler[1]) bei Besprechung von Philostratus' Anschauungen in der Höherstellung der Malerei gegenüber der Plastik findet, bekäme damit einen weiteren Stützpunkt. Eine interessante Parallele bildet jedenfalls seine Theorie der Phantasie zu der Theorie des Erhabenen des bereits erwähnten Longin.

Verfolgen wir ein wenig die Entwicklung des Begriffs im Mittelalter. Augustin erweitert ihn soweit, dass er ihn in das Gebiet der Wissenschaft hinüberreichen lässt als schematisierende Phantasie, welche er der reproduktiven gegenüber stellt[2]). Nach dem gleichzeitigen Chrysostemos wohnt die Kunst dem Künstler unverlierbar inne[3]); er erinnert freilich in Bezug auf die geringe Schätzung der Kunst an Plato oder gar Sokrates, da er nur den Landbau, die Webekunst und Baukunst, „ganz zuletzt" noch die Schuhmacherei als solche aufführt[4]). Der Augustinismus mit seiner Bevorzugung der Psychologie wurde bekanntlich in England besonders ausgebildet. Hugo von St. Victor † 1141 sieht die Welt wie ein Kunstwerk des Künstlers Gott an[5]). Auch des tiefsinnigen Anselm von Canterbury († 1109) sei hier gedacht: „Wie der Künstler das Kunstwerk der Idee nach in seinem Geiste tragen muss, um es am äusseren Stoffe zu verwirklichen, so trägt auch Gott die Ideen aller Dinge in sich etc.[6]). So sehen wir den Begriff der Phantasie im Werte steigen, bis er den Höhepunkt in der Geschichte seiner Entwicklung erreicht. Der Phantasie, gleichberechtigt dem Gedächtnis und dem Verstande an die Seite gestellt,

---

[1]) a. a. O. S. 249ff.
[2]) cf. Müller a. a. O. II, 403 z. B.
[3]) Bibl. d. Kirchenväter a. a. O. VIII, 238.
[4]) a. a. O. VI, 261—264.
[5]) cf. Biese a. a. O. 197.
[6]) Stöckl, Gesch. d. Philos. d. Mittelalters I, 167f.

lässt man die künstlerische Thätigkeit entsprechen und begründet mit Hilfe dieser drei menschlichen Vermögen das neue psychologische Einteilungsprinzip der Wissenschaften.

3. Abhängigkeit der mittelalterlichen Kunstanschauung von ethischen Momenten, die Allegorie.

Die erklärliche Feindseligkeit des Christentums gegen die antike Kunst, der wir, wie wir oben sahen, die Ausbildung des Erhabenheitsbegriffs zum Teil verdanken, führte auch zur Entwicklung eines anderen Kunstprinzips, der Begünstigung des ethisch-didaktischen Faktors in der Kunst. Wie die Anknüpfung der Kunst an die Religion sich fast überall verfolgen lässt, so hatte freilich auch die antike Kunst ursprünglich im Dienste des Kultus gestanden. Aber die antike Kunst, besonders später, hatte doch vor allem eine reiche Mythologie und Volksgeschichte nutzbar gemacht und dann war ja die Antike in allen ihren Anschauungen, so auch in ihrem Kultus daseinsbejahend, schönheitsfroh gewesen. Den Christen war das Zurückgehen auf die heimische, heidnische Sagengeschichte von der Geistlichkeit verboten; der Kultus aber enthielt hauptsächlich asketische, ethische und didaktische Momente. Naturgemäss musste der ethische und didaktische Faktor in der christlichen Kunst, welche auf den Kultus angewiesen blieb, eine grössere Rolle spielen als in der antiken.

Verfolgen wir die Entwicklung der Kunstanschauung im Mittelalter, so bemerken wir, dass auf eine Periode der Kunstfeindschaft, begründet in der heidnischen Herkunft der Kunst, eine Zeit folgt, in der man anfängt, sie in den Dienst der Kirche zu stellen. Noch Cyprian schilt in Ad Donatum das Theater unsittlich „mit seinen Tragödien voller Greuel, des Vatermords, des Incests, mit seinen unsittlichen Mimen, die den Ehebruch lehren[1]).“ Bald aber spielen die geistlichen Spiele, Mysterien und Mirakelspiele eine grosse Rolle im Volksleben. Lactantius[2]) sagt noch, dass Prometheus

---

[1]) Ebert, Gesch. der Lit. d. Mittela. i. Abendl. I, 59.
[2]) Bibl. d. Kirchenväter. Kempten, L. 137.

der Urheber des so närrischen und verderblichen Kunstbetriebes der Bildhauerei gewesen sei, und welche herrlichen, unsterblichen Werke verdankt die bildende Kunst gerade der Kirche des Mittelalters!

Besonders charakteristisch ist die Stellung Augustins zur Musik. Einmal warnt er in den Bekenntnissen davor, sich ihrer Sinnlichkeit und ihrem dramatischen Charakter[1]) zu ergeben, ein anderesmal empfiehlt er sie als das Schriftverständnis fördernd[2]). Indem man sich vor allem von dem Prinzip der Erhabenheit bestimmen liess, gelangte bald die Kunst auf allen ihren Gebieten im Mittelalter zu einer eigenartigen Blüte, die noch heute dem Geschmacke vieler als schönste der Kunst überhaupt gilt[3]), bis die Renaissance die heidnische Kunst zu neuem Leben erweckte. Aber selbst ein so ausgesprochener Theoretiker der Renaissance, wie Alberti, empfiehlt noch die Malerei als die Frömmigkeit befördernd gelegentlich seines Hymnus auf die Würde der Malerei[4]). „Dass mit der Didaxis aber die Allegorie stets im Bunde steht, ist eine alte, bekannte Erscheinung[5])." In den Quellenschriften für Kunstgeschichte herausgegeben von R. Eitelberger von Edelberg Bd. VII, Einleitung S. 10 wird das Überwiegen des ethischen und allegorischen Inhalts der christlichen Kunst über die Form[6]) in Gegensatz zu der rein ästhetischen Wirkung, die das antike Götterbild erzeugt habe, gesetzt, indem man an die Einführung des titulus anknüpft, „welchen das Bild im Mittelalter erhalten habe und ohne welchen das Bild nicht an sich verständlich gewesen sei." So werden schon von Giotto (geb. 1276) abstrakte Begriffe wie Hoffnung und als Pendant dazu Verzweiflung, Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit, Treue und Untreue u. s. f. dargestellt, eine Tendenz,

---

[1]) cf. Ehrlich, Musikästhetik S. 6.
[2]) Bibl. d. Kirchenv. a. a. O. A. IV, 86 ff.
[3]) cf. Jungmanns Ästhetik.
[4]) trattato della pittura 2, Anfang.
[5]) Junker, Gs. der Gesch. der franz. Lit. 2. Aufl. 149 f.
[6]) cf. Ulrici oben.

welche übrigens die allerneuste Malerei mit viel Erfolg aufgegriffen hat.

Gehen wir zur poetischen Kunst über. M. Hoffmann, Über die Allegorie in Spensers Fairy Queen" Gleiwitz O.S. 1887 S. 1 sagt: „Ihrem Ursprung nach war die Allegorie eine wesentlich christliche Erscheinung, und hauptsächlich in den Prosaschriften und der Poesie der kirchlichen Schriftsteller zu Hause" (S. 1). In welchem innigen, inneren Zusammenhang aber theoretische Verneinung der Kunst und Neigung zum Allegorisieren steht, dafür nur ein Beispiel. Nach Sittl[1]) waren von den Christen kunstfeindlich Sektierer und exzentrische Leute wie Tertullian. Eben dieser Tertullian zeigte aber eine so grosse Vorliebe für die Allegorie, dass das Werk, welches zuerst in der christlichen Poesie den allegorischen Kunststil durchführte (Prudentius' Psychomachia) in der Hauptsache von Tertullians Allegorie abhängig war[2]) Ebert verfolgt wie dieser allegorische Geschmack im Mittelalter allmählig zunimmt. — Ein besonders lehrreiches Beispiel dafür mag uns auch die Schätzung der Bibel sein, wenn wir dieselbe im Mittelalter verfolgen. Wie zunächst die christliche Ethik der Kunst feindlich gegenübertrat, so hatte man natürlich auch die Bibel nur als religiöses Lehrbuch angesehen. Cassiodor nun ist der erste, der an der Hand der von Augustin, Tychonius, Junilius und Euchesius entworfenen Regeln zu zeigen sucht, wie man die heilige Schrift zu studieren habe, um sich an ihr nicht nur zu erbauen, sondern sie auch zu verstehen[3]). Gregor beginnt sodann mit der allegorischen Auslegung. Beda[4]) aber versucht bereits nachzuweisen, dass die Bibel das klassische Altertum an Schönheit übertrifft. Er wie Isidor v. Sevilla in seinen Allegoriae quaedam sacrae scripturae[5]) finden diesen Vorzug vor

---

[1]) Archäologie der Kunst, München 1895.

[2]) Ebert a. a. O. I, 51, 287.

[3]) cf. K. Werner, Beda S. 30.

[4]) De schematibus et tropis sacrae scripturae (nach Werner dem 3. Teil der ars Donati nachgebildet.)

[5]) Migne's Patrologia 83.

allem in dem allegorischen Reichtum derselben. Seit dieser Zeit wird die Sucht, in der Kunsttheorie alles allegorisch zu deuten, allgemein. „Seit Dante war die Theorie von der Notwendigkeit des allegorischen Sinnes, wenn von der Vollkommenheit eines Gedichtes, besonders eines epischen, die Rede war, sanktioniert. Kein Kritiker des 16. Jahrhunderts bezweifelt, dass man bei Erklärung eines Gedichtes neben dem natürlichen Sinn den allegorischen bemerken müsse[1])."

Glücklicherweise bricht sich in der Praxis echter Dichter gegen ihre eigne Theorie bald neues Leben Bahn, wie wir dies an Dantes Dichtungen, vor allen aber an Petrarkas Sonnetten sehen, der gerade wegen des darin zum Ausdruck kommenden Gefühls allgemein als erster moderner Dichter bezeichnet wird, und der doch vielmehr als eine Janusgestalt betrachtet werden muss. Zwar „verteidigt er auch theoretisch die Poesie gegen den Vorwurf der Lüge und der Frivolität, nennt sich mit Stolz einen poeta", behielt aber im Allgemeinen „den engherzigen Begriff desselben bei, den die Vergiliusverehrung früherer Jahrhunderte zusammen mit einem mystischen Christentum erzeugt hatte. Auch er setzt nämlich das Wesen der Dichtkunst in die Allegorie und ihren Endzweck in die Moral[2])."

Seit der Vollrenaissance verschwand allmählich der allegorische Geschmack. Da diese in Italien und Frankreich früher als in den germanischen Ländern einsetzt, finden wir z. B. in England Spenser's Fairy Queen oder in Deutschland den Theuerdank und A. Dürers Zeichnungen dazu und sonstigen allegorischen Bilder zu einer Zeit, in der in Frankreich der Rosenroman oder in Italien Della Robbias allegorische Bildnereien längst vergessen sind. Schon Donatello geb. 1386 ersetzt christliche Allegorik durch antike Mythologie.

Nach diesen Ausführungen aber wird man besser als bisher verstehen, wie man in den Anfängen der neueren

[1]) Bouterwek, Gesch. der Künste und Wissenschaften seit Wiederherstellung derselben II, 341.

[2]) Voigt, Wiederbelebung des klassischen Altertums S. 17, 18.

Ästhetik dazu kam, Kunst und Poesie als eine versteckte Theologie (Ronsard-Opitz) anzusehen oder umgekehrt die Theologie als eine göttliche Poesie[1]).

4. Erste Spuren in der Psychologie des Mittelalters zur theoretischen Begründung des „Symbolbegriffs".

Wie die drei bisher behandelten Punkte auf eine blosse Erweiterung des assoziativen Faktors in der ästhetischen Anschauung des Mittelalters, ja zuweilen sogar auf eine absichtliche Vernachlässigung der vom Altertum überkommenen, direkten Faktoren hinweisen, so scheint die Psychologie des Mittelalters auch zuerst den geistigen Prozess geahnt zu haben, auf den die neuere Ästhetik mit dem Symbol- oder Einfühlungsbegriff hindeutet. Obwohl nun ohne ihn, streng genommen, eine Kunst nicht denkbar ist, so tritt er doch, wie in der Epik gegenüber der Lyrik, so in der früheren Zeit gegenüber der späteren zurück und gelangte wohl gerade zu Anfang der modernen Zeit erst recht zur Ausbildung in der Praxis[2]). Auch scheint er der pantheistischen Gefühlsweise der Indoeuropäer näher zu stehen, als der monotheistischen Erhabenheit der Semiten. So vertrat zu Anfang des Mittelalters die Sekte der Manichäer, gegründet von dem Perser Manes ein philosophisches Prinzip der Sympathieleihung[3]). Ist es eine Reminiszenz an die Entwicklungsepoche Augustins, in der er den Anschauungen dieser Sekte huldigte, wenn er sagt: Arbusta formas suas varias, quibus mundi huius visibilis structura formosa est, sentiendas sensibus praebent; ut, pro eo quod nosse non possunt, quasi innotescere velle videantur[4]). Auch Thomas von Aquino, der zweite Name, welcher in der Geschichte der Ästhetik aus dem Mittelalter einen guten Klang hat, lässt Bosanquet[5]) eine hierhergehörige Beobachtung machen: The senses are charmed

---

[1]) G. Voigt a. a. O. 3. Aufl. II, 28 f.
[2]) cf. Petrarka als erster moderner Dichter.
[3]) cf. Biese a. a. O. 56.
[4]) cf. Schopenhauer W. a. W. u. V. § 39.
[5]) History of Aesthetics 147.

with things duly proportioned as analogous to themselves. Zu welchen verkehrten Resultaten man indessen gelangt, will man dies Prinzip über die ästhetische Sphäre erweitern, möge die uns heute unsinnig erscheinende Behauptung Bacons beweisen, welcher meint, dass alle mechanischen und physischen Bewegungen der Körper erst nach vorhergegangener Perzeption in diesen Körpern erfolgten, oder Keplers Ansicht, dass die Planeten Erkenntnis haben müssten, weil sie ihre elliptischen Bahnen so richtig zu treffen wüssten etc.[1]) Es mag bei Besprechung dieses Punktes noch bemerkt werden, dass mit der Entfaltung der Individualität und Subjektivität, deren Beginn man gewöhnlich in die Renaissancezeit legt, auch dieses ästhetische Prinzip zunächst praktisch recht zur Entwicklung gelangen musste. Als positive Ergänzung zu dem negativen „Weltschmerz" (acedia Petrarkas[2]), für welche die Sprache kein Wort geprägt hat (cf. Mitleid) kann z. B. L. B. Albertis Gefühl gelten, welches ihn beim Anblick einer schönen Gegend mehr wie einmal gesund gemacht hat oder ihn beim Anblick prächtiger Bäume und reicher Erntefelder weinen lässt[3]). Von Werken bildender Kunst bietet dazu Michel Angelos zuweilen ganz modern-nervöse Art eine Parallele[4]). Zeigt sich doch auch später noch einmal der innige Zusammenhang von intensivster Sympathieleihung und höchster Ausbildung des Weltschmerzes und seines Gegenteils bei Lord Byron.

Are not the mountains, waves and skies, a part
Of me and of my soul, as J of them[5])

5. Das Prinzip der Mannigfaltigkeit.

Wenn das ästhetische Gefühl auf einer Beziehung des wahrgenommenen Eindruckes zur Reproduktion, die er anregt,

[1]) cf. Schopenhauer a. a. O. § 19.

[2]) cf. Biese a. a. O. 138.

[3]) Biese a. a. O. 129.

[4]) Diesen Gedanken verdanke ich Herrn Dr. Alfred Schmid, Privatdozent der Berliner Universität.

[5]) cf. Schopenhauer a. a. O. § 34 oder auch § 51 ein ähnliches Zitat.

beruht, und von diesem Gesichtspunkte aus, der weder zu leicht noch zu schwer, sondern mittelleicht resp. — schwer zu reproduzierende Eindruck der wohlgefälligste ist[1]), so musste das gesteigerte und vertiefte Innenlebens des Mittelalters im Gegensatz zur Einfachheit des Altertums eine Verschiebung dieses fruchtbaren, mittelleichten Eindruckes der Reproduktion nach der schwierigen Seite hin bringen, d. h. derjenige Eindruck der im Altertum im Allgemeinen als mittelschwer empfunden worden war, gab dem mittelalterlichen, auf höherer geistiger Stufe stehenden Menschen, keine merkliche Schwierigkeit mehr. H. v. Stein[2]) hat den Ausdruck Princip der Mannigfaltigkeit für das Verlangen nach Verwickelterem, Undeutlicherem, Vielfältigem angewandt, ein Princip, welches jedenfalls in nächster Verwandschaft zum Phantasiebegriff steht. Bosanquet in seiner History of Aesthetics hat bei Betrachtung Augustins die Philosophie des Hässlichen betont. In der That wie Augustin die Nothwendigkeit des Bösen als eines Gegensatzes zum Guten, innerhalb der moralischen Welt behauptet, so lag für die ästhetische Welt der Gedanke an eine Notwendigkeit des Hässlichen als Kontrast zum Schönen nahe, den Augustin freilich, wie er sich ja leider in seiner reifen Periode nur vergleichsweise mit Ästhethik beschäftigt hat, nur andeutet.

Auch hier mag zum Schluss noch kurz auf die Praxis der mittelalterlichen Kunst hingewiesen werden.

Das Nackte, einst das einzige und höchste Schöne in der naiven antiken, bildenden Kunst, weicht der sentimentalen, christlichen Bekleidung und wird jetzt höchstens dazu verwendet, um als Hässliches das Schön-Erhabene hervorzuheben oder um allenfalls komische Wirkungen zu erzielen. cf. in der bildenden Kunst Giottos Inferno im Gegensatz zu seinem Paradiso und in der Poesie die Rolle des Teufels als Bösewicht und Lustigmacher, der spätere Vice in den allegorischen Spielen. Als das Nackte dann mit der Renaissance

---

[1]) cf. O. Külpe, Grundriss der Psychologie S. 259.
[2]) a. a. O. 81. ff.

seine frühere Domäne zurückeroberte, bedeutete es ein wesentlich Anderes, einen höheren Wert wie im Altertum; denn die Menschen selbst waren, hauptsächlich durch die Sentimentalität des Mittelalters, Andere und Reifere geworden.

Die mittelalterliche Musik endlich zeigt einerseits eine schnellere Bewegung, wohl infolge des Einflusses der Hebräischen Tempelmusik[1]), andrerseits durch Einführung der Harmonie eine gleichzeitige Mehrtönigkeit der antiken monotonen Uniformität gegenüber[2]).

In Regeln gefügt d. h. zur Theorie erhoben wurde diese Praxis indessen erst in der Zeit der „Richtung auf's Natürliche."

[1]) cf. allgemeiner Einfluss des Hebräertums S. 3ff.
[2]) cf. Vischer, Ästhetik III, 2, 1131 f.

II. Teil.

Renaissancetendenzen in den ästhetischen Anschauungen. Vorbereitung des Klassizismus. Frankreich. Italien.

1. Grosse Kraft der Renaissance-Tendenzen in den romanischen Ländern gegenüber geringerer Beteiligung in den germanischen.

a) Einleitung.

Ebenso wie die germanischen Länder den Ideen des Mittelalters mehr Lebensenergie und Aufnahmefähigkeit entgegengebracht hatten und dieselben sich dort kontinuirlicher fortsetzen konnten, als in den klassischen oder halbklassischen romanischen, so erreichte in Italien und Frankreich die Bewegung der Renaissance den grössten Umfang und die nachhaltigste Wirkung[1]). Ähnlich wie im Allgemeinen z. B. dem Renaissancephilosophen Baco die christliche Religion ein noli me tangere ist, und dagegen sich z. B. Giordano Bruno, Montaigne ungeheuer viel von einer Emanzipation von der Kirche versprechen, macht sich auch in Naturauffassung und Kunstanschauung ein Gegensatz geltend.

Während schon unter den sich durch das ganze Mittelalter hinziehenden Schriften über Rhetorik, Musik, Metrik z. B. Beda in seiner Schrift De musica untersucht, ob Ein-

[1]) cf. Biese a. a. O. 29, Voigt a. a. O. II, 247, Körting, Gesch. d. engl. Lit. 2. Aufl. 183f.

drücke von aussen oder von innen entstehen, erheben sich die betreffenden Schriften Frankreichs, Italiens kaum über die vom späten Altertum überkommenen, rein technischen Vorschriften zu allgemeineren Betrachtungen, wie nach G. Voigt[1]) ja in Italien wenigstens der Einfluss der Antike zu keiner Zeit ganz aufgehört hatte, zu existieren. So hält man sich auch auf der anderen Seite mehr von den endlosen Beweisen frei, dass die Kunst Gott wohlgefällig sei. Diese stehen unter der Herrschaft der theologischen Psychologie, jene unter der der spätantiken Rhetorik.

Ein greifbarerer Gegensatz tritt sodann seit den Tagen der Erneuerung der goldenen Klassizität zu Tage. Eine der grössten Errungenschaften der Renaissance war, dass sie den Menschengeist, der solange nur aufgenommen, studiert, kommentiert hatte, wieder zur Kritik anregte und befähigte. Wenn sich dieser wohlthätigen Wirkung der Renaissance kein Land des Abendlandes entziehen konnte, so machte sich die Verschiedenheit der Stärke des Einflusses dieser Bewegung darin geltend, dass sie hier nur anregend wirkte, dort aber die Gedankengänge selbst bestimmte. Während sich in den germanischen Ländern, besonders in England, in der beginnenden Kunst- und ästhetischen Naturbetrachtung viel Abhängigkeit vom Christentum zeigt, spielen in der Kunstanschauung und sonstigen ästhetischen Auffassung Italiens und Frankreichs die wiedererweckten, klassischen Gedanken die Hauptrolle. So weilt die Ästhetik in England am liebsten bei den Fragen nach dem Werden und Entstehen des Schönen, bei der Frage der Nachahmung, der Phantasie; diejenige Frankreichs ist nach aussen gerichtet und spitzt sich in den Fragen zu: Was ist schön? Was ist erhaben?

So gelangte man schliesslich in England vor allem zu der Überzeugung: Um etwas Schönes zu schaffen, bedarf man hauptsächlich einer guten Erfindung (Phantasie), während man in Frankreich über die Formel übereinkam: Nur die Wahrheit ist schön.

---

[1]) Die Wiederbelebung des klassischen Altertums I, S. 1 ff.

b) Hochschätzung des Altertums, Verachtung des Mittelalters seitens der Romanen.

Da, wo nach Redtenbacher[1]) zum ersten Male der Ausdruck „Renaissance“ gebraucht wird, in der Einleitung zu G. Vasaris Künstlerbiographieen[2]) finden wir auch die Hochschätzung des Altertums und die Missachtung des Mittelalters zum ersten Male wissenschaftlich-geschichtlich in ästhetischer Hinsicht begründet. Umgekehrt mag wohl auch eine übertriebene Verachtung des Mittelalters und Überschätzung des Altertums mit aus dem dort doktrinär vertretenen Standpunkte gefolgt sein, der umsomehr zu tadeln ist, als längst vorher Gauricus über den Ursprung der Bildhauerei sehr vernünftige Gedanken geäussert hat (1504)[3]). Gott hat nach Vasari den ersten Menschen aus Thon geformt, die ersten Menschen übten als vollkommene Wesen die Kunst aus. Allmählich aber kam dieselbe immer mehr herab. Noch die Griechen standen viel höher als die Römer. Der Verfall war am grössten unter den barbarischen Zeiten der Gothen. Diese Ansicht steht in Übereinstimmung mit der Thatsache, dass die Bezeichnung „gothischer Stil“ zuerst ein von den Italienern ausgehendes Schimpfwort war, welches freilich dann eine ähnliche Entwicklung durchmachte wie Geusen etc. So lässt sich auch in der beginnenden Kunsttheorie Italiens und Frankreichs nicht nur natürlicherweise eine sklavische Anlehnung an die bis dahin einzig bestehende Theorie der Alten feststellen, nicht nur eine Verzichtleistung auf jeden Versuch, die Praxis des Mittelalters in Regeln zu bringen, sondern sogar eine „leidenschaftliche“ Bekämpfung der letzteren. Cennini, Alberti, Filarete, Ghiberti zitieren nicht nur ausschliesslich Praktiker und Theoretiker der Alten, vor allen Vitruv.

---

[1]) cf. Kunst und Künstler in Dohmes Biographieen II, Abt. 1, 1. Band, L. B. No. 56, Alberti Seite 6, 7.

[2]) Firenze, Giunti 1568, deutsche Uebersetzung von Schorn, Stuttgart u. Tüb. 1837.

[3]) De Sculptura ed. H. Brockhaus, Leipzig, 1886.

sondern empfehlen ausdrücklich die antiken modi gegenüber den „trüben“ mittelalterlichen Kunstzuständen[1]). Aus Frankreich führen wir Bullant's Buch auf, dessen Titel schon auf die Abhängigkeit von der Antike hinweist, Reigle générale de l'architecture dans les cinq manières de colonnes à l'exemple de l'antiquité suivant les reigles de Vitruve[2]). Über Cousins Livre de la Perspective[3]) sagt Mariette[4]) le dessin en est correct, mais il y a de la sécheresse, et le goût n'en est pas exquis. On y peu prendre une idée fort juste de la manière de dessiner du peintre, qui, vivant avec le Primatice, aurai dû, ce semble, sacrifier comme lui aux Grâces et mettre plus de souplesse dans ses figures“. Erst bei Lionardo da Vinci will Woltmann und Woermann[5]) eine gewisse Emanzipation von der Antike und lebhafte Anlehnung an die Natur finden[6]). Rafael auch[7]) sagt: „Ich wünsche die schönen Formen der Antike zu finden, weiss aber nicht, ob es der Flug des Ikarus sein wird. Vitruv giebt mir einiges Licht, aber nicht soviel als hinlänglich ist.“

Auch in der Musiktheorie haben wir eine Renaissancebewegung[8]), wo dieselbe von Florentiner Theoretikern ausging. Doch machte man starkes Fiasko, da ja vielleicht gerade in dieser Kunst und ihrer Theorie das Mittelalter am meisten geleistet hat[9]).

---

[1]) cf. Eitelberger von Edelberg a. a. O. Neue Folge VI, S. 36 und v. Obernitz, Vasaris allgemeine Kunstanschauungen, Strassburg 1887, S. 185 Anm.

[2]) Paris 1564.

[3]) Paris 1560.

[4]) Didot, Étude sur J. Cousin, Paris, 1872, S. 115.

[5]) Geschichte der Malerei I, 543.

[6]) cf Lübke, Gesch. der Malerei II, 61.

[7]) Lübke a. a. O. II, 301.

[8]) cf. Ambros, Gesch. d. Musik IV, 422 ff.

[9]) cf. auch Riemann, Gesch. der Theorie der Musik vom 9—19. Jahrh. S. 414.

2. Entstehung des klassischen Wahrheitsprincips besonders in der poetischen Theorie (Boileau).

Einleitung.

Schon gelegentlich der Erwähnung von Cousins Buch hörten wir von einer Trockenheit und einem Mangel an Grazie sprechen. So suchte nach Zahn[1]) die Theorie der bildenden Künste vor allen das Princip der Eurhythmie, Symmetrie und Proportion der Antike in höherem Masse als das im Mittelalter geschehen war, wieder zur Geltung zu bringen. Leicht nun ist die Verwandtschaft dieses Eurhythmieprincips (der concinnitas Albertis) der bildenden Kunst mit dem poetischen Wahrheitsprincip und Abweisung fantastischer Elemente nachzuweisen.

a) Nachahmung. Verhältnis der Poesie zur Geschichte.

Während man in den germanischen Ländern anfing, besonders auf Grund des engen Anschlusses an die Philosophie des Mittelalters das Prinzip der Nachahmung in der Kunst einer Kritik zu unterziehen, übernahm man es in Italien und Frankreich als eine Art Axiom[2]).

Stein[3]) meint zwar, „dass Boileaus Wahrheitsprinzip ersichtlich nicht aus Aristoteles entstanden sei", gesteht aber vorher zu, dass es mit der Wahrscheinlichkeit der älteren Kritiker verwandt gewesen sei. Da wir aber gleich sehen werden, dass diese hauptsächlich auf Aristoteles zurückgeht, so ist auch der indirekte Zusammenhang zwischen Aristoteles und Boileau erwiesen.

A. sagt anlässlich einer Parallele zwischen Historiker und Dichter: „Die Aufgabe des Dichters besteht nicht darin, wirklich Geschehenes darzustellen, sondern solches, was wohl geschehen könnte nach dem Gesetze der Notwendigkeit und

---

[1]) Dürers Kunstlehre, Leipzig 1866. S. 15 ff.

[2]) cf. Dolce, Quellenschriften Eitelberger v. Edelberg a. a. O. II, 20 Anm. Über die Malerei 1557.

[3]) a. a. O. S. 23, 24

Wahrscheinlichkeit[1]). Im Stück XXV (S. 22) kommt er auf diesen Punkt noch einmal des Weiteren zurück. Heben wir von den Renaissancetheoretikern nur den selbständigsten Ronsard heraus, so macht dessen Parallele zwischen Historiker und Dichter durchaus den Eindruck einer Aristotelischen Reminiszenz[2]). War doch schon Ende des 15. Jahrhunderts eine lateinische Übersetzung von Aristoteles Poetik erschienen. Die Stärke des Einflusses der Aristotelischen Wahrscheinlichkeit mag durch die Abhängigkeit Bacons von ihm bewiesen werden, der doch sonst Aristoteles so heftig bekämpft und den dem Mittelalter verwandteren Plato begünstigt.

Nach Bacon ist die Poesie feigned history und unterscheidet sie sich von ihr nur durch drei wesentliche Punkte. Zwei davon gehen auf Aristoteles zurück, zunächst die magnitudo animi der Poesie im Gegensatz zur Geschichte[3]). Der Zusammenhang mit Batteux' späterer Forderung einer wählerischen Auffassung und Widergabe der Natur ist unverkennbar[4]). Diese Forderung geht später in das Prinzip der Idealisierung über, dessen klassische Herkunft Stein 123 erkennt. Übrigens eignete dieses Prinzip schon Rafael nach Brockhaus, Gauricus 58, 218 dem Altertum zu. Beschränkte man einmal die Kunst auf das Gebiet der Nachahmung, so war ja dies der höchste Standpunkt, zu dem man gelangen konnte. Während auch der dritte Punkt, worin sich nach Bacon die Poesie von der Geschichte unterscheidet, die delectation-Wirkung eine entschieden im Geiste des Klassizimus gehaltene Ansicht ist, haben wir vom zweiten im nächsten Teil zu reden, wo auch seine übrigen selbstän-

[1]) Philos. Bibl. Heft 163 übersetzt von Überweg 2. Aufl. 13 f.

[2]) cf. Zwei Vorreden zur Franciade 1571 ed. Blanchemain III, 7.

[3]) because the acts or events have not that magnitude, which satisfieth the mind of man, poesy feigneth acts and events greater and more heroical. Advancement of Learning ed Wright 1873, S. 101.

[4]) cf. Stein 122 ff.

digen ästhetischen Ansichten wie überhaupt die Anfänge der selbständigen modernen Ästhetik zur Darstellung kommen.

b) Bevorzugung Vergils vor Homer im Sinne des entstehenden Wahrheitsprinzips[1]).

Der Vergleich zwischen Vergil und Homer zu Ungunsten des letzteren geht von Italien aus. Scaliger sagt: Virgilius vero artem ab eo rudem acceptam lectionis naturae studiis atque judicio ad summum extulit fastigium perfectionis[2]).

Während in Frankreich noch der Plejade im allgemeinen Homer als höchstes Ideal vorschwebt[3]), knüpft die folgende Malherbianische Schule an die Italiener an, von denen eine entgegengesetzte Sinnesart ausgeht. Schon bei Peletier finden wir Spuren davon[4]). Aber erst, indem der in der Bahn von Malherbe sich bewegende Deimier[5]) sein theoretisches Werk im Kapitel „de la raison, qui doit reluire en toute poésie" an eine herbe Kritik Homers anschliesst, wird diese in Frankreich zu prinzipieller Bedeutung erhoben[6]). Allerdings verschont Deimier auch Vergil und Ovid, vor allen aber die Italiener Petrarka, Dante, Ariosto etc. nicht mit dem Vorwurfe der Unwahrscheinlichkeit, ein Vorwurf, den Ronsard vorher den Spaniern gemacht hatte[7]). Doch bemerke man an dieser Stelle, dass Ronsard trotzdem ausdrücklich grosse und hohe Konzeptionen von dem Dichter verlangt, nachdem er vorher (S. 21) gegen die Dichter geeifert hatte, qui se traînent à fleur de terre" etc. Nimmt

---

[1]) cf. dazu Braitmaier, die Schätzung Homers und Vergils von Scaliger bis Herder (Württemberger Correspondenzblatt für Gelehrte Schulen 1885 u. 86.)

[2]) lib. V, c. IX. cf. Nizard, les gladiateurs de la république de lettres I, 373 ff. cf. Gegensatz zwischen Volks- und Kunstepos bei Braitmaier, Theorie etc. I, 213.

[3]) cf. Rucktäschel, Einige arts poétiques aus der Zeit Ronsards und Malherbes, Leipzig 1889, Diss. S. 73.

[4]) l'art poétique, Paris 1575. cf. Rucktäschel S. 14.

[5]) L'académie de l'Art poétique 1610.

[6]) D. M. XVI, XVII, cf. Rucktäschel 49.

[7]) a. a. O. III, 31.

man hinzu, dass die Plejade Homer als höchstes Ideal ansah, so spricht sich hier ein Gegensatz der Plejade, besonders ihres Führers Ronsard, im Phantasiebedürfnis gegenüber der folgenden Malherbianischen und Boileau'schen Richtung aus. Vergleiche auch die Hochschätzung der Musik in der Theorie der Plejade[1]).

Ueber die Förderung des Phantasiebegriffs durch Italiäner und Spanier siehe Teil 3.

c) Forderung der Gelehrsamkeit im Sinne des Wahrheitsprincips.

Nach Stein 29 f. enthält das Wahrheitsprinzip Boileaus auch die Forderung einer gewissen Gelehrsamkeit, deren der Dichter bedürfe. Diese Forderung findet sich bei den älteren Kritikern noch geschieden von der Forderung der Wahrscheinlichkeit. Von Italienern legt schon Gauricus[2]) das Hauptgewicht beim Bildhauer auf weiteste gelehrte Bildung, Altertumskunde einerseits und Naturwissenschaften andrerseits. Nicht nur weist Cennini[3]) auf das Lernen bei Meistern hin, Alberti in seinen theoretischen Schriften über Malerei, Skulptur und Architektur macht neben der Notwendigkeit der Erlernung der Technik auf Unumgänglichkeit der Erwerbung umfassender Bildung für den Künstler aufmerksam[4]). Fabri (1521) verlangt nicht allein genaue Bekanntschaft des Dichters mit den Regeln seiner Kunst, sondern eine allgemeine wissenschaftliche Bildung[5]). Dubellay (1549) will, dass der Dichter „hante les savants," er betitelt das dritte Kapitel seiner Defense etc.: „Que le naturel n'est pas suffisant à celui qui en poesy veult faire oevre, digne de

---

[1]) cf. Rosenbauer, die poetischen Theorien der Plejade. Erlangen u. Leipz. 1895 S. 72.

[2]) De sculptura ed Brockhaus, Leipzig 1886 S. 10. 18 f, 121 etc.

[3]) Eitelberger von Edelberg, Quellenschriften I, cap. 27, 28 und 104 auch 1—3.

[4]) Quellenschriften S. 98, 172 etc.

[5]) cf. Zschalig, die Verslehren von Fabri etc., Diss. Leipzig 1884, S. 22.

l'Immortalité und setzt dem naturel die „doctrine“ gegenüber. Wenn auch das grosse Publikum die Werke einiger Ungelehrten bewundert hätte, die Gelehrten, welche für massgebend angesehen werden, dächten gering darüber. Auch Ronsard setzt seinem abrégé als Motto voraus: „scribendi recte sapere est principium et fons“, zeigt aber sonst hier einen grösseren Gegensatz zu dem späteren Klassizismus als seine Mitstreiter durch Aussprüche wie: „tous ceux qui escrivent en carmes tant doctes puissent ils être, ne sont pas poètes[1]) Trotzdem erscheint die Verwandschaft der Plejade mit dem Klassizismus in keinem Punkte grösser wie in diesem, wozu allerdings noch ein zweiter, gleich zu nennender tritt.

3. Hochhaltung der Form, die Korrektheit, besonders in Frankreich.

Wir sprachen bisher nur von dem inhaltlichen Ideal der entstehenden, klassizistischen Ästhetik. Auch das formelle Ideal jener Epoche, die Korrektheit, infolgederen nach Laur[2]), „die französische Sprache die Weltherrschaft geniesst“ (wenigstens in literarischer Beziehung) ist nicht mit Malherbe vom Himmel gefallen, sondern allmählich entstanden.

a) Kampf gegen das Vulgäre.

Die Vorgängerin des Klassizismus in Frankreich, die Plejade, machte sich zwar zu sklavisch von der antiken Tradition abhängig, um nicht gerade in diesem Punkte Malherbe und seinen Geistesverwandten sehr viel zu thun übrig zu lassen, aber ein Moment der Korrektheit ist doch mit Entschiedenheit auf sie zurückzuführen, der Kampf gegen die vulgäre Sprache.

Man stellt zwar oft die Behauptung auf, dass gerade die Plejade die Dialekte etc. (Kunsthandwerk, Stein 11 f). begünstigt habe, indem man auf den einzigen Ronsard hinweist, der hier doch nur wieder einmal die seinen Mitkämpfern gegenüber oft bewiesene exzeptionelle Stellung einnimmt.

---

[1]) III, 19.

[2]) Malherbe, Heidelberg 1869, S. 30.

Aber wie der unbefangene Beobachter nach der ganzen antikisierenden Natur der Plejade eher geneigt ist, eine Gegnerschaft gegen das Vulgäre anzunehmen, so findet er seine Annahme besonders durch die in der Défense etc. Dubellays dem Manifest der Partei vertretenen Anschauungen bestätigt.

Über nichts in dieser Streitschrift fällt Ch. Fontaine, der Vertreter der die Plejade bekämpfenden, streng nationalen Dichterschule, welche Marot und die altfranzösichen Dichter hochstellte, mehr her, als über Dubellays Wort: „Prends garde, que le Poème soit esloigné du vulgaire.“

In gewandter Weise wendet er dem auf die Alten sich berufenden Dubellay ein, dass er mit dieser Ansicht gegen Horazens Vorschrift verstosse[1]). Vor allem aber tadelt Fontaine die Geringschätzung der altfranzösischen Dichter, die jenem nicht gelehrt genug und in ihren Ausdrücken zu vulgär gewesen seien: „Tu accuses à grand tort etc.[2])

Peletier (1555), welcher der Plejade anhangsweise zugerechnet werden muss, empfiehlt zwar auch die Dialekte, legt jedoch an andrer Stelle heftig dagegen Protest ein, dass sich die Sprache zu sehr der gewöhnlichen nähere. Nach Jacques de la Taille (1572), dem Heisssporn der Plejade, muss sich die Sprache der Dichtkunst sogar soviel als möglich von der Sprache des gewöhnlichen Lebens entfernen[3]). Auch Delaudun, den Rucktäschel aus stichhaltigen Gründen noch zur Plejade rechnet[4]), ist gegen die Dialekte (cf. unten Citat). Selbstverständlich ist der Malherbianer Deimier dagegen. Er tadelt Ronsards Rat, Worte aus dem Altfranzösischen und den Mundarten zu entlehnen. Obwohl man nun in Malherbe selbst als dem Höhepunkt der Korrekt-

[1]) cf. Quintil Horace: Ceste caution est contre le precepte d'Horace qui veult le Poème estre tel: que l'honneur d'iceluy soit acquis des choses, et parolles prinses au milieu de la communanté des Hommes. . . Tel (à la vérité) qu'à esté Marot. Et toi au contraire commandes d'estranger la Poésié: disant que n'escris sinon aux doctes. . .“)

[2]) I, 3.

[3]) Rucktäschel, 27 f.

[4]) S. 73.

heit auch den Gipfelpunkt dieser Bestrebungen erblickt, so möchte man doch einer Bemerkung des bereits oben erwähnten Laur (29 f.) gedenken, wonach Malherbe trotz seines Strebens nach Korrektheit, „im Streben allen verständlich zu sein, diejenigen, welche wegen Anwendung eines Wortes Rats erholen wollten, an die Crocheteurs du port au Foin, echte Kinder der Seinestadt" verwies. Sicher zwar stand das Korrektheitsprinzip im Widerstreit mit dem Vulgären, aber sicher ist auch, dass sich dieses Prinzip weniger im Gegensatz dazu, sondern vielmehr hauptsächlich im Gegensatz zu den Übertreibungen der entgegengesetzten Schule, der Plejade mit ihren hyperklassizistischen Neigungen entwickelte.

b) Kampf gegen den Hyperklassizismus im Sinne des Korrektheitsprinzips.

α) lat. Worte, Redewendungen.

Es könnte so scheinen, als ob die Besprechung dieses Punktes diesem Teil, der der klassizistischen Strömungen gedenken will, nicht angehörte. Indess ist der Widerspruch nur ein scheinbarer, äusserlicher, denn dem Geiste nach steht gerade die Korrektheit mehr wie jeder andere Punkt in Verbindung mit der klassischen Formvollendung auch in Bezug auf die Sprache, und so führte gerade die Strenge, mit der man das antike Prinzip der formellen Korrektheit handhabte, zur Bekämpfung der antiken Worte und Redewendungen, da diese dem Geiste der französischen Sprache zuwider, d. h. inkorrekt waren.

Schon vor der Existenz der Plejade hatten sich alte Rhetoriken und Poetiken gegen die „Latiniseurs" gewandt, welche die Plejade sanktionierte[1]). Sibilet, der letzte Theoretiker vor der Plejade 1548 — denn nach ihm waren bis Ende des Jahrhunderts wenigstens alle Theoretiker stark von ihr beeinflusst, wenn sie nicht Parteigänger waren — „conseille de proceder en ces emprunts (des vocables grecques et latines) avec beaucoup de reserve et discretion"[2]).

---

[1]) cf. Infortinatus 1500 und Fabri 1521 cf. Zschalig, a. a. O.

[2]) Pellissier, L'art poet. de Vauquelin, Paris, 1885; XIII f.)

Ch. Fontaine in seinem bereits erwähnten Quintil Horace tadelt heftig an Dubellay die Empfehlung von Latinismen, welche wie die unnützen Metaphern nur dazu dienen, den Sinn zu verdunkeln[1]). Wenn Rucktäschel sagt, „dass Fontaine in vielen Punkten auf derselben Bahn wie später Malherbe geht", so ist dieser neben der gleich anzuführenden, Bemühung um Reinheit des Reims und Verses, der wichtigste.

Pelletier sagt dagegen schon (1555): Un mot deduit du latin aura bonne grâce en lui donnant la teinture française[2]). Und nach den Grundsätzen der Plejade soll man ganze lateinische Phrasen und Redewendungen im Französischen nachbilden, wenngleich Ronsard Feingefühl anempfiehlt und vor Übertreibungen warnt.

Erst Laudun wieder, der letzte Ritter der Plejade, erhebt neben der Gegnerschaft gegen die Dialecte als solcher, auch gegen eine zu starke Beeinflussung der Antike Protest[3]). Endlich Deimer tadelt wie Fontaine die latinisirenden Wörter[4]).

β) **Reinheit des Reimes, Verses.**

An die Bestrebungen der Bekämpfer der Plejade endlich, der nationalen Kritiker knüpfen, wie schon oben bemerkt, im allgemeinen auch die Bemühungen um Reinheit des Verses und Reimes vor Malherbe an. Wir hörten schon, dass Fabri genaue Bekanntschaft des Dichters mit den Regeln seiner Kunst verlangt. Sibilet[5]) blâme la tentative de certains poétes

---

[1]) Rucktäschel 10.

[2]) Pelissier XXIV.

[3]) cf. Pellissier XXXI: Il admet qu'on tire des mots du grec et du latin, ou qu'on en crée pour les besoins de l'expression, mais il n'accepte que sous bénéfice d'inventaire cet heritage de provignements et adjectif-adverbes que l'école de Ronsard transmettait à la génération suivante et ne veut accueillir à aucun prix les termes dialectaux que la plejade avait restaurés. C'est par là qu'on reconnait dans Pierre de Laudun le contemporain de Malherbe.

[4]) Rucktäschel 45.

[5]) Pellissier II, 15.

qui non contents d'avoir renouvelé les genres des anciens, voulaient leur emprunter encore leur système de versification", es ist ja bekannt, dass Baïf die französischen Verse sogar nach antiker Weise messen wollte. Allerdings „im Gegensatz zu seiner Schule" giebt Dubellay „einige strengere Regeln", die später mit viel Nachdruck von Malherbe betont werden[1]). Hier sei noch zum Schlusse des Gegensatzes gedacht, den zu diesen speziellen, praktischen Regeln der Philologen der auf Allgemeinheit gerichtete Sinn des Philosophen Montaigne zeigt, wenn er sagt, ein schlechter Versemacher könne wohl ein guter Dichter sein und umgekehrt.

c) Korrektheitsbestreben in den Theorien der übrigen Künste sowie in Bezug auf das allgemeine Schönheitsideal und die Tracht.

Auf Bestrebungen nach Korrektheit in der Theorie der Architektur und Musik wurde schon sub 1 hingewiesen. Wenn Alberti wünscht, man möge in der Malerei „zu grosse Heftigkeit im Ausdrucke der Bewegungen fern halten", so geht dieses auf ein verwandtes Prinzip zurück. Ebenso der Wunsch, Hässlichkeit, Gebrechen und Unanständigkeit vermieden zu sehen[2]).

Nach E. Heyck[3]) ist der Toskaner Firenzuola in seinem Traktat „Von der Schönheit der Frauen" im Renaissancezeitalter verfasst, gegen das, was wir heute niedlich nennen (z. B. Stumpfnase) vom Gesichtspunkte einer klassischen Schönheitsauffassung aus. Im Gegensatz dazu lesen wir bei Ploss[4]), dass im Orient, welcher das Mittelalter beeinflusst, die Geschmacksrichtung für Frauenschönheit vorhanden ist, wonach nur solche Weiber für schön gelten, deren Körper eine mehr als normale Fülle durch reichliche Fettablagerung zeigt[5]). Endlich mag an dieser Stelle auf das Korrektheitsbestreben

---

[1]) Rucktäschel 9.
[2]) cf. Quellenschriften a. a. O. 11, 126, 118.
[3]) Velhagens und Klasings Monatshefte, September 98.
[4]) Das Weib in der Natur- u. Völkerkunde, Leipz. 1885, I, 33 ff
[5]) cf. Mahomets Lieblingsgattin.

der Renaissance in der Tracht, im Kostüm und der Kleidung hingewiesen werden[1]). Gegenüber der Buntheit und Vielförmigkeit des Mittelalters tragen die Trachten der Reformations- und Renaissancezeit natürlicheren, meist freilich auch steiferen Charakter.

4. Abweisung der ethischen Forderung.

a) Allgemeines.

Zeigte sich in den bereits erörterten Punkten in Frankreich eine schärfere Durchführung klassizistischer Ideen als selbst in Italien, besonders in der Ablehnung des Phantastischen[2]), so scheint sich Italien von vorn herein als „klassischeres" Land in der strikten Abweisung der moralischen Forderung an den Künstler gezeigt zu haben[3]). Auch Frankreich wies ja auf der Höhe des Klassizismus die Moral in der Kunsttheorie ab, aber es zeigt sich doch grössere Verwandtschaft mit den Germanen, tieferer Einfluss des Christentums in Frankreich gegenüber Italien[4]), wenn diese Forderung gelegentlich in der vorklassischen, französischen Kritik und Theorie nachdrücklich auftritt, eine Forderung, welche gewöhnlich mit der Ansicht des göttlichen Ursprungs der Poesie verbunden ist. In diesem Punkte scheinen wieder die Ansichten der Plejade dem Klassizismus vorbildlicher gewesen zu sein, als die der nationalen Kritiker trotz Ronsard, der wieder einmal in einen Gegensatz zu seiner Schule tritt, indem er zu einer ethischen Auffassung der Kunst, besonders in seinen späteren Jahren neigt (doch vergl. unten). Nach Zschalig[5]) war seit L'Infortuné 1500 in den Theorieen ein Anfangskapitel über das hohe Alter und die Vortrefflichkeit der Poesie typisch bis Sibilet. Dieser, der letzte vorplejadische Theoretiker war einer ethischen Auffassung

[1]) cf. Weiss, Kostümkunde, Stuttg. 1872, S. 525 (II. Abteil.)

[2]) cf. Stein, 3. Abschnitt, II. Cap.: Über den Zusammenhang der Italiener mit den Engländern.

[3]) cf. Rosenbauer 42, Vasari ed. Schorn a. a. O. S. 23, Bd. II, Gauricus, Cennini, Alberti etc.)

[4]) cf. Rosenbauer 30 f.

[5]) 66 f.

stark zugeneigt[1]). Der antikisirende Geist der Plejade war einer ethischen Auffassung der Kunst abgeneigter. Nach Ronsard soll der Dichter nur ein guter Mensch sein, der dramatischen Dichtkunst freilich weist er die Rolle einer Tugendwächterin an, und bietet darin wie in anderen Punkten eine interessante Parallele zu Bacon, wie wir Teil 3 sehen werden; „allein trotz seiner Hinneigung zu einer christlichen Poesie wollte R. die Dichtkunst nicht zu einer Dienerin der Moral erniedrigt wissen[2])." Und Dubellay weist die moralische Forderung in der bestimmtesten Weise positiv ab[3]). Kein Wunder auch, wenn Pellissier XCV die epische Poesie des 16. Jahrhunderts in Frankreich en somme toute païenne bezeichnet, bei Vauquelin aber XCVII besonders hervorhebt: Il se distingue avant tout de la Pleïade par le soin avec lequel il cherche à renouer les traditions de notre histoire literaire et par sa dilection pour les sujets nationaux et chrétiens dans la tragédie et dans l'épopée." Vergleiche damit die Verse seiner art poetique I, 91, 92.

„L'invention du vers des cieux venus
Est une opinion des plus savants tenu.

---

[1]) cf. Pellissier XVII: S. va jusqu'à lui (la poésie) assigner une origine commune avec la vertu: „L'une et l'autre dit-il, non sans quelque pedantisme, sont sorties de ce celeste et profond abysme, qui est le séjour mesme de Dieu." Worte, die beiläufig bemerkt, an das später von André und Bonhours wieder belebte Einheitsprinzip Augustins anklingen. Stein 77 f. und 246 f.

[2]) Rosenbauer 32 f.

[3]) Celui sera véritablement le Poète que je cherche en nostre langue qui me fera indigner, apayser, eiouyr, douloir, aymer, hayr, admirer, bref qui tiendra la bride de mes Affections, me tournant ça et là à son plaisir ed Person II. chap XI, S. 151); Rosenbauer S. 29. Ob hier eine Entlehnung Horazens vorliegt:

Ille per extentum funem mihi posse videtur
Ire poeta, meum qui pectus inaniter augit
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet
Ut magus, et modo me Thebis ponit Athenis.

Ep. ad Caesarem II, 1. V. 210 ff. cf. Borinski 79. Sicher zeigen Dubellays Worte eine Vertiefung, an welche Dubos in seinen Reflexions wieder anzuknüpfen scheint.

Obwohl Scaliger die moralische Notwendigkeit in der Dichtkunst im Allgemeinen bejaht[1]), steht er wie später Vituperanus dem göttlichen Ursprung der Poesie skeptisch gegenüber[2]).

Und wie der Sieg des Klassizismus ein Abweisen der moralischen Forderung brachte, so auch der platonischen Anschauungsweise entsprechend eine gewisse Geringschätzung der Poesie.

Nach Malherbe[3]) ist selbst ein guter Dichter für den Staat nicht mehr wert, als ein guter Kegelspieler. Und doch hatte die Ansicht von der hohen Aufgabe der Dichtkunst, welche die englischen Theoretiker fast ausnahmslos beseelt, auch in Frankreich in der vorklassischen Zeit bedeutende Vertreter. Wir finden hier wieder die Namen derer, welche einer ethischen Auffassung der Kunst zuneigen: Sibilet, Ronsard und Peletier[4]).

b) moralisch didaktisches Dichtungsgenre.

Ein kleiner Schritt ist von der Ablehnung der moralischen Forderung an die Dichtkunst bis zur Ausschliessung des moralisch-didaktischen Dichtungsgenres. Ayrenhoff, der deutsche Übersetzer von Boileaus Art poétique[5]) macht nach der Übersetzung des zweiten Gesangs die Anmerkung: „dass B. in diesem zweiten Gesang, worin er einige von den mindesten Dichtungsarten anführt, von der Äsopischen Fabel keine Erwähnung macht, wundert mich. Er übergeht auch das Lehrgedicht und die Epistel etc.“

---

[1]) Stein 21.

[2]) cf. Rosenbauer 23.

[3]) Stein 16.

[4]) Pellissier XXIX sagt: Pour Sibilet la poésie quelqu' auguste origine qu'il lui assigne, est surtout un art je dirai presque un metier, Peletier n'en a pas une notion beaucoup plus élevée, Ronsard est le premier qui en conçoive toute la grandeur.“ cf. Ronsard ed Blanchemain VII, 318, „Car la poesie“ etc. wovon Opitz in seiner „deutschen Poeterey“ eine stillschweigende Übersetzung giebt. Borinski 65.

[5]) Wien 1812.

Ronsard sah als ein der antiken Mythologie nicht weniger als der christlichen Allegorie zugeneigter Dichter „dans l'emploi des figures mythologiques une source intarrissable d'ornements“ (Pellissier XCII) aber Ch. Fontaine tadelt wie schon oben erwähnt, die Empfehlung der unnützen Metaphern bei Dubellay[1]). Und Laudun geht der Allegorie auf der Bühne zu Leibe[2]).

Der letzte Grund dieser Abneigung des Klassizismus gegen Moral und Allegorie in der Kunst war: der Gegensatz, den diese Tendenzen dem Wahrheitsprinzip gegenüber enthalten, ebenso wie ihr Gegensatz zur Korrektheit in dem Tadel Fontaines zum Ausdruck gekommen war, welcher die Metaphern als den Sinn verdunkelnd hingestellt hatte.

5. Der dramaturgische Kanon[3])

Es bleibt noch übrig, einen Blick auf die Geschichte der Entwicklung des dramaturgischen Kanons in Frankreich zu werfen. Wie der innige Zusammenhang des französischen Klassizismus überhaupt mit der Antike, so ist insbesondere der Einfluss des klassischen Altertums auf Feststellung des dramaturgischen Kanons durch Boileau und Genossen in neuester Zeit stark angezweifelt worden. Breitinger[4]) nennt diesen Glauben eine superstition litéraire[5]). Doch nicht genug damit. Die Vorbereitung des klassizistischen, dramaturgischen Kanons, der in Frankreich bekanntlich später seinen schärfsten Ausdruck fand, soll nicht in Frankreich selbst, sondern abgesehen von Italien, hauptsächlich in Spanien und England erfolgt sein.

---

[1]) Rucktäschel 10.

[2]) „Outre la Tragédie ne reçoit point de personnes feinctes, comme avarice, republique ny autres ny mesmes dieux ny deesses comme temoigne Horace en son art: Nec Deus intersit. Et la raison que j'y trouve c'est si on y introduisit un Dieu on deesse, qui sont choses fausses, l'argument aussi seroit fausse.“

[3]) cf. Ebner, Beiträge zu einer Geschichte der dramatischen Einheit in Italien, Münchener Beiträge zur rom. u. engl. Philol. 15.

[4]) les unités avant le Cid de Corneille, Genéve 1879.

[5]) cf. Archiv für neuere Sprachen 63, 1880, S. 466.

Was den ersten Einwurf anlangt, so wird dieser auf die Thatsache gestützt, dass (in Italien und Spanien) zuerst die Einheit des Ortes betont worden sei, welche doch Aristoteles garnicht gekannt habe. Nun sagt aber schon Lessing in der Hamburger Dramaturgie (Stück 46), dass die Franzosen die Regeln der Alten nicht wirklich beobachtet, sondern ein Abkommen mit ihnen getroffen hätten, „welchen sie ihren völligen Gehorsam aufzukündigen nicht Mut genug hatten.“ Die Einwürfe Breitingers scheinen nicht genügend Anlass zu geben, von dem vermittelndem Standpunkte Lessings abzuweichen, der zwar ein Missverstehen des Aristoteles durch die Franzosen, im Übrigen aber eine Abhängigkeit derselben von ihm annimmt. Was den zweiten Punkt betrifft, so steht zunächst die Thatsache fest, dass praktisch der dramaturgische Kanon in Frankreich zuerst und am schärfsten durchgeführt wurde. Den „wilden Intriguenstücken der Spanier[1]),“ dem „bedauerlichen Mangel an jeglicher Einheit“ in dem wirklichen ersten englischen Drama (Ferrex a. Porrex 1561[2]) steht das erste regelrechte, französische Drama Jodelles aus der Schule der Plejade: Cléopatre 1552 als klassisches Beispiel der Regelmässigkeit gegenüber, eine Tendenz, welche sich in Corneille und Racine besonders fortpflanzt, ebenso wie jene weiterhin sich an die nicht minder berühmten Namen eines Lope, Calderon und Shakspere anknüpft.

Es wäre seltsam, wenn mit dieser Praxis eine umgekehrte Theorie parallel ginge. In der That haben bei genauer Betrachtung die Franzosen auch mehr Anteil an der Ausbildung der Theorie, als Breitinger will, der sich zu der Behauptung versteigt, das Gesetz von den drei Einheiten sei am frühsten und schärfsten „in England“ ausgesprochen worden durch Sidney. S.'s Apology for Poetry erschien 1595. Scaliger erwähnt es schon 1561, Ronsard 1565[3]), des-

[1]) cf. Lessing a. a. O.
[2]) cf. Sidney a. a. O. und F. Koch F. a P. Diss. Halle 81, S. VIII, IV.
[3]) Rosenbauer 86, Julleville, historie de la l. et de la lit. franç. III, 279.

gleichen I. Grevin in der Preface zum César 1561, Jean de la Taille 1572 in seinem Saül Preface, in Spanien dagegen zuerst 1624 Tisso di Molina[1]).

Was aber die Schärfe des Gesetzes anlangt, so muss man aus dem geharnischten Protest, den De Laudun 1598[2]) schon gegen die Einheiten erlässt, schliessen, dass zu jener Zeit in Frankreich dieses Gesetz schon anfing, eine Art Tyrannei auszuüben. Freilich verhallte diese Stimme ungehört und jene Theorie übte einen jahrhundertelangen Terrorismus ohne gleichen aus. Ob Chapelain, der Urheber desselben, diese Lehre von den Holländern bezogen hat, oder nicht, thut nichts zur Sache.

Schluss.

Führte man eine Zeit lang den Klassizismus in der Ästhetik etwas einseitig auf die blosse Erneuerung des Altertums zurück, ohne einiger nationaler und christlicher Elemente zu gedenken, ein Verfahren, welches auch heute noch Anhänger findet[3]), so ist man in neuester Zeit andrerseits auch in den entgegengesetzten Fehler gefallen, indem man diese Faktoren für Italien und Frankreich zu stark betonte. So bei Rucktäschel oder H. Wagner[4]), welcher von der an das Altertum anknüpfenden Plejade sagt: „Diese ganze Schule wurde durch das Verdammungsurteil eines Boileau in die Finsternis der Vergessenheit und Verachtung geschleudert."

Einerseits scheint der Gegensatz des Klassizismus zu Ronsard, der sich in der That nicht leugnen lässt, sich dadurch zu erklären, dass Ronsard gerade in den Punkten, in denen sich der Klassizismus eng an die Plejade anlehnt, der christlich-national-kritischen Partei näher gestanden zu haben scheint, als seiner eigenen Schule und umgekehrt. Andrerseits verdankt Boileau Ronsard und seiner Schule trotz seines Protests gegen ihn mehr, als er vielleicht selbst geahnt hat; endlich ist Boileaus Protest weder so heftig, noch so allgemein, wie ihn Wagner fasst.

[1]) cf. Breitinger, Einheit des Ortes.
[2]) cf. Rucktäschel.
[3]) cf. hinten J. Voigt.
[4]) Remy. Belleau, Diss., Leipz.. 1890.

III. Teil.

Neue Bahnen. Anfänge der „Richtung auf das Natürliche". England, Spanien, Deutschland.

Einleitung.

Selten lässt sich im geistigen Leben eine Tendenz nachweisen, die bewusst und absichtlich etwas Naturwidriges verfolgte. Im Gegenteil scheint man von jeher ängstlich bemüht gewesen zu sein, die jeweiligen Theorieen mit dem Bemühen, der Natur näher zu kommen, zu identifizieren, sollten auch in Wirklichkeit die unnatürlichsten Konsequenzen daraus entstehen; ich erinnere nur an den teilweisen Realismus, Naturalismus, Verismus unserer Tage. Aber ebenso wie er, so hatte auch die Begeisterung für das Altertum in der Renaissancezeit mit dieser Identifizierung in vielen Punkten Recht, vor allem zu Anfang der Bewegung[1]). In einen Gegensatz trat die Renaissancebewegung zu einer Richtung auf das Natürliche erst in ihrem Alter, wie man ähnliches oft beobachten kann. Man ist nun in der Geschichte des Geschmacks gewohnt als „Richtung auf das Natürliche" schlechthin die Reaktion gegen diese überreif gewordene Renaissancebewegung im Sinne einer Erneuerung und des Anschlusses an die aus dem Mittelalter überkommenen nationalen und christlichen Tendenzen anzusehen.

[1]) cf. J. Voigt, Das Naturgefühl in der Literatur der franz. Renaissance, 1898, Berlin.

1. Bewusste Opposition gegen die Renaissance im Sinne eines engeren Anschlusses

a) an die Natur und b) an die nationale Tradition.

Nach Janitschek[1]) war der deutsche Humanismus im wesentlichen ethischer, der italienische ästhetischer Natur gewesen. So stehen den reichen, antikisierenden Theorieen in Italien und Frankreich (Bullant, Delorme, Cousin etc.) nur kümmerliche derartige Bemühungen in den anderen Ländern gegenüber. Dohme[2]) nennt von den Deutschen Rivius, der nach italienischer Vorlage 1548 eine Übersetzung des Vitruv und „Neue Perspektive" herausgab. Dürers Kunstlehre 1528 ist als unabhängig von der Antike zu bezeichnen[3]). „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie."[4]) Sagt doch auch Dohme[5]), dass selbst in den technischen Vorschriften Deutschlands ein bewusster Gegensatz in den „auf phantastisch-originellen Schmuck abzielenden Erfindungen deutscher Theoretiker gegenüber der Eurythmie der Massengliederung der Italiener sich geltend macht." — Während in England, wo der gothische Stil viel länger als in den übrigen Ländern festgehalten wird, andrerseits der romantische am frühesten eintritt, Theorieen der bildenden Künste ganz fehlen, haben wir dort eine reichliche Anzahl über poetische Kunst. Wie bereits im vorigen Teil bemerkt, lässt sich darin eine Abhängigkeit von Renaissanceideen ebenso wenig verkennen, wie später eine starke Beeinflussung durch den in Frankreich zum Sieg gelangten und nach England importierten Klassizismus, zwei Erscheinungen, die England mit Deutschland und Spanien teilt. Indess, wie auch der „hervorragendste und geistvollste Vertreter des Pseudoklassizismus in England neben

---

[1]) Gesch. d. Mal. 320 f.
[2]) Geschichte der deutschen Kunst, Baukunst S. 288.
[3]) cf. Zahn, Dürer's Kunstlehre 102—106.
[4]) cf. Biese 237.
[5]) a. a. O. S. 289.

Shaftsbury: Pope nicht unbedingt dem Pseudoklassizismus huldigte, sondern romantische Anwandlungen hatte, wie seine Beschäftigung mit Chaucer und Shakspere und anderes beweist[1])", so hatte auch die Renaissanceästhetik dort nicht dieselbe Kraft wie in Frankreich und Italien. Sidney neben Asham, Harvey und Bacon vielleicht der grösste Heisssporn der Renaissanceideen, indem er z. B. das volkstümliche Drama verdammt, geht nicht soweit, dass er wie Dubellay die altnationalen Dichter gering schätzt: „Gewiss, ich muss meine eigene Barbarei bekennen, nie hörte ich den alten Sang von Percy und Douglas, ohne dass mein Herz höher schlug wie beim Klange einer Trompete; und doch ward es nur von einem alten Geiger gesungen, dessen Stil rauh war wie seine Stimme"[2]). Koch fügt hinzu: „Während in Frankreich noch Molières Alkest sich beklagt, dass er mit seiner Bewunderung der alten Volkslieder in der Gesellschaft seiner Zeit ganz allein stehe, klang in Sidneys Tagen das Volkslied von einem Ende zum anderen trotz aller Regierungsdekrete und Puritanerbannsprüche." Er vergisst den hauptsächlichsten Feind hinzuzufügen, der eben in England nicht zu einer solchen Macht, wie in Frankreich gelangte: trotz des Bannspruchs der antikisierenden Gelehrten und Dichter, denn darauf nur kann sich die „Barbarei" Sidneys beziehen.

Von Bacon hörten wir, dass er eine gewisse, klassische, wählerische Auffassung der Natur angebahnt habe (Idealisierung). Heftig warnt er dagegen an andrer Stelle davor, bei diesem Bestreben sich von Regeln leiten zu lassen, sondern weist auf die Zufälligkeit der Natur hin[3]). Also vermochte selbst bei den der Antike am meisten zugeneigten Theoretikern diese nicht alles nationale und natürliche Fühlen zu ersticken. Die erbittertsten Kämpfe entspannen sich insbesondere um den Versuch, antike Metra in England einzuführen. Schon

---

[1]) Körting a. a. O. 286.

[2]) Koch, Skakspere Cotta 99.

[3]) cf. De pulchritudine, Sermones fideles XLI, Ruhmor's Italiänische Forschungen I, 36 f.

Nash hatte Webbe (1586) dafür der Lächerlichkeit preisgegeben[1]). Auch Bacon sagt[2]): The fault has been that some of the modern poets out of too much zeal for antiquity have tried to train the modern languages into the ancient measures[3]). Aber erst Daniels glänzende „Verteidigung des Reimes" (1607) gegen Campion (1602) gerichtet, brachte diese Bestrebungen zum Schweigen. Daniel erhebt sich zu folgenden allgemeineren Bemerkungen, die ein besonderes Interesse verdienen: Methinks we should not so soon yeed our contents captive to the authoritee of Antiquity, unless we see more reason: all our understandings are not to be built by the Square of Greece and Italy. We are children of nature as well as they, we are not so placed out of the way of judgement but that the same sunne of Discretion shineth upon us: It is not books but only that great book of the world and the all-overspreading grace of heaven that makes men truly judicial ed Grosart 1896 Printed for Private Circulation only vol. IV, S. 46. Ganz dieselben Anschauungen kehren bei Home wieder: die ästhetischen Regeln müssen der menschlichen Natur, nicht der Antike entnommen werden.

c) Hervortreten christlicher Elemente in der beginnenden Neueren Ästhetik.

Die ursprünglich grössere Fremdartigkeit des christlich-semitischen Faktors gegenüber dem antiken wird durch die grosse Intensivität und lange Dauer der Wirkung des ersteren wett gemacht, da die Renaissancebewegung ja nur wie eine Flutwelle über die Länder Europas dahinging.

Sog das dem klassischen Altertum verwandtere Romanentum mehr Nahrung aus der Antike, so erlangten in den dem Christentum sympathischer gegenüberstehenden germanischen Ländern die christlichen Ideen die Oberhand, besonders in England, wo sich ja auch später wieder, der Askese des

---

[1]) cf. Schipper, Neuengl. Metrik.
[2]) De Augment. Scient. book VI ch. I.
[3]) cf. Borinski 35.

Mittelalters analog, das Puritanertum am reinsten entwickelte. Doch muss bei Fortsetzung der Vergleichung mit den romanischen Ländern, insbesondere mit Frankreich betont werden, dass zum Vorteil der Kunst und Ästhetik der Kampf gegen die Übertreibungen des puritanischen Christentums früher und nachdrücklicher geführt wurde, wie der gegen die Auswüchse der Renaissancebewegung in Frankreich.

Von den vielen puritanischen Eiferen[1]) gegen das sich entwickelnde Theater und die Kunst Englands jener Zeit hat man in Gosson als den bedeutendsten Kopf mit Recht hervorgehoben. Um „seine Feinde mit ihren eigenen Waffen zu schlagen", verzichtet er auf die Autorität der Bibel und der Heiligen in seinen Beweisführungen gegen die Kunst und zeigt sich als einen feinen Kenner des klassischen Altertums, indem er aus ihm seine Gewährsmänner zusammenbringt. Ein spartanischer Militärstaat, der die Religion pflegt, aber der Kunst kein Plätzchen gönnt[2]), scheint nach alledem sein Idealstaat gewesen zu sein. Von freisinniger Seite wurde ihm entgegen getreten. Ich erwähne nur Philipp Sidneys Apology for Poetry 1595 und Th. Lodges A reply to Stephen Gossons S. o. A. in Defense of Poetry, Musicke and Stageplays 1580[3]), welche ihrerseits wieder zur Verteidigung der Kunst die Bibel (Psalmen) biblische (David etc.) und heilige Personen als Anwälte requirieren, ausserdem aber die seitens Gossons etwas künstlich konstruierte Abneigung des klassischen Altertums gegen die Kunst einer scharfen Kritik unterwerfen.

Wurde so dem Überwuchern rein christlicher Anschauungen vorgebeugt, so ist ein Einfluss derselben neben den nationalen und den auf Natürlichkeit gerichteten in der beginnenden germanischen Ästhetik unverkennbar, z. B. in der Ausbildung des Phantasiebegriffs und vor allem in der Zusammunfügung des Ethischen und Ästhetischen.

---

[1]) cf. Gossons School of thuse ed Arbers Reprints, Introduction.
[2]) cf. Plato.
[3]) Neu herausgegeben in den Shakspere-Society Papers.

2. Der Begriff der Phantasie.

a) in Italien.

Wie die Zusammenfügung des Ethischen und Ästhetischen in Frankreich, so erfuhr der Phantasiebegriff in Italien trotz aller sonstigen klassischen Anschauungen, Beachtung und Fortbildung.

Schon Vida in seine libris de arte poetica preist zu Anfang des zweiten Buches besonders hoch die der Phantasie nahestehende inventio des Dichters[1]). Auch Scaliger hat den Begriff der Invention ausdrücklich Cicero gegenüber erweitert[2]) und sich gegen die photographische Treue nach der Natur gewandt[3]). In der Theorie der Architektur giebt Philarete in seinem trattato (1464) eine Darstellung ungeheurer, unablässig ins Fabelhafte und Phantastische übergreifender Bauunternehmungen[4]) trotz seiner sonstigen leidenschaftlichen Parteinahme für die Antike. In der Skulptur fordert P. Gauricus[5]) vom Bildhauer „ein möglichst ausgebildetes Vorstellungsvermögen, sodass er Schmerz, Heiterkeit, Krankheit, Tod, Gefahr und unzähliges andre derart sich im Geiste vorstellen kann; was auch den Dichtern und Rednern notthut.“ Und nun die Einschränkung, „doch immer nur, soweit es in der Natur des Gegenstandes liegt, weil sonst leere Gebilde, wie Träume eines Kranken entstehen.“ Obwohl nun auf der Höhe der italienischen Kunsttheorie in Vasari diese Einschränkung sehr stark betont wird[6]), die Erfindung unter anderen als etwas Lernbares hingestellt und das Studium so hoch geschätzt wird, dass der Künstler mit einer beschränkten Begabung durch dasselbe „eine hohe Vollendung“ erreichen könne, ja obwohl sogar endlich über Michel

---

[1]) cf Batteux, les quatre poétiques, Paris 1771, II, S. 4.

[2]) poetices libri septem I, 2. Anfang.

[3]) cf. Braitmaier a. a. O. S. 33 gelegentlich einer Besprechung der Theorie Bodmers.

[4]) cf. Quellenschriften a. a. O. Neue Folge III, 35.

[5]) a. a. O. S. 117.

[6]) cf. Obernitz a. a. O. 30 ff., 103 ff.

Angelo eben wegen zu starken Vorwaltens der Phantasie ein Tadel ausgesprochen wird, zeigt gerade die Kunstauffassung dieses Mannes, des Vaters des Barockstils[1]), der zu der im Palladianismus sich fortentwickelnden Renaissance in Gegensatz tritt, dass die Bevorzugung des Phantastischen in Italien einen höheren Grad erreichte, wie die ethische Auffassung der Kunst in Frankreich. Dies zur Rechtfertigung der Anordnung des Stoffes in vorliegender Arbeit. Übrigens haben sich „seit Michelangelo[2]) die Künstler und danach unsere Augen gewöhnt, namentlich die Hände, aber auch die Füsse in den Kunstwerken kleiner zu halten, als es der Naturwahrheit entspricht."

b) in England.

α) Die Poetikenschreiber.

Bei allem Interesse für den Phantasiebegriff bleiben die ihm gewidmeten Bemühungen in Italien zufällig und anarchisch, wie auch in Deutschland (cf. Dürer: „Ein guter Maler ist inwendig voller Figur.") Die systematische Begründung desselben als philosophisch-ästhetischer Begriff geht von England aus[3]).

Wie schon früher angedeutet, neigte man in England von Anfang an dazu, in der Ästhetik mehr den Fragen nach dem Werden des Schönen, als dem Wesen desselben selbst nachzuspüren. So gelangte man früh von dem Begriff der Nachahmung zu dem der Phantasie. Diese In-Beziehung-Setzung beider Begriffe in England ist es aber gerade, welche die systematische Begründung des Begriffs der Phantasie ermöglichte. Gascoigne[4]) wendet zuerst den Inventionbegriff, den man aus der Rhetorik kannte, auf die Poesie an. Er sagt: „The first and most necessary point, that ever J found meet to be considered in making of a delectable poem is this, to ground

---

[1]) Falke, Gesch. des Geschmacks 219.

[2]) Nach Ranke, Der Mensch I, S. 9.

[3]) cf. Dilthey, angeführt in Sommer, Grundzüge einer Gesch. der deutschen Psychologie und Ästhetik, Würzburg, S. 219.

[4]) Notes of Instruction to make Verse or Ryme (1575).

it upon some fine invention ... For that being found, pleasant words will follow well inough and fast inough[1]). Aus der letzten Bemerkung kann man gleichzeitig — im Gegensatz zu Frankreich — eine gewisse Missachtung gegen die korrekte, äussere Form des Kunstwerks herauslesen. Auch King James VIth of Scotland, I^{rst} of England[1]) weist der Invention eine hohe Rolle zu: „But Jnvention is ane of the chief vertues in a poet, it is the best, that you invent your own subject yourselve and not to compose of seen subjects."

Auf den Gegensatz, in den diese Invention zur Imitation tritt, macht zuerst der verständige Puttenham[1]) aufmerksam. „The poet makes and contrives out of his own brain both the verse and matter of his poem .... And nevertheless without any repugnance at all a poet in some sort be said a follower or imitator, because he can express the true and lively of every thing is set before him .... and so in that respect is both a maker and a counterfaitor."

β) **Die Philosophen.**

Als der bedeutsamste Moment in der Geschichte der Entwicklung des Phantasiebegriffs wird gewöhnlich der angesehen, in dem Lord Bacon in seinem Advancement of Learning (1605) die Phantasie offiziell als Organ der dichterischen Fähigkeit proklamierte, sie dem Gedächtnis und dem Verstand als gleichberechtigt gegenüberstellte und damit zum ersten Mal das psychologische Prinzip der Einteilung der Wissenschaften in der Geschichte der Philosophie anwandte, indem er die menschliche Wissenschaft, die er der göttlichen gegenüberstellt, in Geschichte, Poesie und Philosophie scheidet nach den drei Hauptkräften des menschlichen Geistes.

Die Harmonie der sogenannten platonischen, alten Einteilung in Logik, Physik, Ethik wurde schon in der späteren

---

[1]) ed. Hazlitt 1869 printed for the Roxburghe library, vol I S. 501.

[1]) Arbers Reprints, London 1869, S. 66.

[1]) Art of English poesy 1584, Arbers Reprints lib. I, chap I.

Antike durch das Hervortreten der Ethik bei den Stoikern und Epikuräern bedroht. Indess blieb sie bestehen, auch als die Einteilung in sieben freie Künste, Trivium und Quadrivium, populär wurde. Im Mittelalter nahm zunächst die Stelle der spätantiken Ethik die Theologie ein, der die Philosophie ja nur als „Magd" diente. Aber durch das Hervortreten der Psychologie musste natürlich bald auch die Einteilung der Psychologie resp. der Fähigkeiten der Seele des Menschen für die Philosophie massgebend werden. Da aber das ganze Mittelalter seit Augustin fast stets zwischen einem niederen und höheren Seelenvermögen unterscheidet, wobei jene auf sinnliche, diese auf geistige Erkenntnis gerichtet ist, welche in der göttlichen gipfelt, so war man genötigt, die Phantasie bald zu diesem, bald zu jenem zu rechnen, bis man sich endlich entschloss, sie als etwas Selbständiges zu isolieren.

Den ersten Versuch zu einer Einteilung der Wissenschaften nach psychologischem Prinzipe macht meines Wissens der Mystiker Isaak von Stella (geb. 1169). Bei ihm gliedern sich die Erkenntniskräfte in fünf Klassen: Sinnlichkeit, Einbildungskraft, Vernunft, Verstand, Intelligenz[1]). Der Sinn und die Einbildungskraft in Verbindung mit der Vernunft ermöglichen und bedingen die physischen Wissenschaften, der Vernunft allein entspricht die Mathematik, der Intelligenz die Theologie, dem Verstande teils die Physik, teils die Theologie. Bemerkenswert auch ist die Einteilung der Psychologie nach Joh. v. Salisbury († 1180). Die Grundlage jeder Erkenntnis ist die Sinnlichkeit. Danach bildet sich das Gedächtnis. Daran schliesst sich die Phantasie oder das Reproductionsvermögen, welches, beiläufig gesagt, zugleich die Quelle der Affekte und Leidenschaften ist. Darauf folgt die Meinung, endlich die Vernunft, die zu dem Übersinnlichen (Weisheit) führt[2]). Während diese psychologische Einteilung schon furchtbarer ist, fehlt aber die Anwendung derselben auf die Einteilung der Wissenschaften, wie denn auch andere

---

[1]) cf. Stöckl, a. a. O. I, 387.
[2]) cf. Stöckl I, 427.

Stellen zeigen, dass er an der Platonischen Einteilung fest hält. Überhaupt blieb dieselbe noch lange zu Recht bestehen. Selbst Vives kennt nur die alte Einteilung der Wissenschaften: cuius est etiam illa philosophiae sectio, quam ab Hebraeis cum accepisse vult Eusebius, ut essent quoque illius quasi tria membra, quorum primum disquisitionem naturae rerum complecteretur, quae in coelo quaeque toto in mundo essent, secundum quod de verbis disputaret, tertium quod mores hominum componeret.“ cf. De initiis, sectis et laudibus phylosophiae[1]).

Haben wir so gesehen, dass die christliche Philosophie auf diese Einteilung hingearbeitet hatte, so müssen noch speciellere, unmittelbare Vorgänger Bacons in dieser Beziehung hier erwähnt werden. Aschams in seinem Schoolmaster 1570 teilt das genus dicendi in das genus poeticum, historicum, philosophicum, oratorium. Auch aus Bemerkungen Sidneys geht hervor, wie jene Einteilung gleichsam in der Luft lag zu jener Zeit: Poesy borrowed from by philosophy, by history[2]). Auch der Ruhm, die Einteilung zum erstenmal systematisch durchgeführt zu haben, muss Bacon genommen werden. Dieselbe findet sich, anscheinend selbstständig gefunden in dem 1601 veröffentlichten De la sagesse Charrons[3]).

Da nun Bacon sich auch in anderen Punkten von den französischen Skeptikern abhängig zeigt wie in der Adoption

[1]) ed. 1783: III, 14 f.

[2]) Defence of Poesy a. a. O.

[3]) Paris 1783 I, 115 ff. selon les trois temperaments il y a trois facultés de l'âme raisonnable (Entendement, Memoire, Imagination.) mais comme les temperaments, aussi les facultés reçoivent divers degrés, subdivisions et distinctions. . . . Übergehen wir die Unterabteilungen, welche er von dem entendement und der mémoire macht und hören wir noch, was er über die Imagination sagt: De l'imagination y a plusieurs differences et en beaucoup plus grand nombre que la memoire et l'entendement: à elle appartiennent proprement les inventions les faceties et brocards, les poinctes et subtilités, les fictions et mensonges les figures et comparaisons, la propricté, netteté, elegance, gentillesse. Parquoy appartieunent à elle la poésie, l'éloquence, musique et generalement, tout ce qui consiste en figure correspondence, harmonie et proposition.

der Essaymethode nach Montaignes Vorgang, so ist es mehr wie wahrscheinlich, dass Charron die Quelle ist, aus der B. schöpfte, Charron, der wohl schwerfälliger in der Sprache ist wie der gewandtere Montaigne und deswegen unverdientermassen zurückgesetzt wird. Aber unstreitig war er der einzige der damaligen französischen Philosophen, der sich zur Höhe systematischer Betrachtung erhob. Zu seiner weiteren Zurücksetzung trug bei, dass man die geringen Spuren christlich-psychologischer Philosophie, die vielleicht im Charronschen Geiste kulminierten, ganz in der Renaissancebewegung erstickte und die Erbschaft derselben England vor allem überliess. Indem sich dort ein so berühmter Mann wie Bacon dieser Einteilung annahm, verlieh er ihr Autorität, wenn sie auch erst[1]) durch die französischen Encyklopädisten in ihrem Heimatlande populär wurde.

Über die weitere Entwicklung des Phantasiebegriffs in England. cf. Stein 128. Es sei nur noch erlaubt einerseits zur Bekräftigung des dort behaupteten innigen Zusammenhangs Bacons mit den folgenden Ästhetikern die Worte Addisons anzuführen: „Bacon giebt einen genaueren Bericht über diese Kunst, als alle Bücher, die jemals darüber geschrieben sind[2])." Andrerseits sei noch den dortigen Ausführungeu über die Phantasielehre Hobbes, dessen intime Bekanntschaft mit den Franzosen übrigens dort ausdrücklich hervorgehoben wird, ein Wort hinzugefügt. Hatte man in der Ästhetik des Altertums und der das Altertum erneuernden Renaissance das Nachahmungsprinzip vor allem betont, so haben unsere Betrachtungen zu zeigen versucht, wie man im Gegensatz dazu im Mittelalter und der von dem Mittelalter abhängigen Neuzeit die Phantasie bevorzugte. Der von Frankreich beeinflusste Engländer Hobbes bahnt vielleicht zuerst die Gleichberechtigung beider Begriffe, d. h. Gleichwertigkeit der Wahrnehmungs- und Phantasievorstellungen in ästhetischer Hinsicht an, wenn er die Phantasie nichts anderes als die geschwächte Em-

---

[1]) Nach Wundt, Philos. Studien V. Bd.
[2]) Tattler vol. II N. 108.

pfindung eines Objektes wegen der Abwesenheit desselben sein lässt[1]). Zum Schlusse der Besprechung dieses Punktes sei endlich des Mannes gedacht, der des Gegensatzes, welcher in diesem Punkte zwischen christlich-englischer und antik-französischer Ästhetik besteht, sich zuerst klar bewusst geworden ist. Brämer, Gründliche Untersuchung über den wahren Begriff der Dichtkunst[2]), sagt: Aristoteles habe vor allem Wahrscheinlichkeit verlangt, Baco dagegen Phantasie.

Die an den Phantasiebegriff sich anschliessende Genielehre wurde auch in England bekanntlich ausgebildet, wenn auch die ersten Keime nach Spanien weisen, wo durch Vives der Phantasiebegriff lebhafte Förderung erfuhr und ausserhalb Englands vielleicht die besten scholastischen Köpfe wirkten (cf. Suarez). Das hier in Frage kommende Buch ist Juan Huartes Examen de ingenios para las sciencias 1575, welches schon G. E. Lessing der Übersetzung für wert hielt (Prüfung der Köpfe.)

3. Zusammenfügung des Ethischen mit dem Ästhetischen.

Während in Frankreich die Spuren einer Bemühung um die Ausbildung des Phantasiebegriffs gering waren, welche sich an die Namen Sibilet, Ronsard, Vauquelin und vor allen Charron knüpften, fanden wir in Frankreich eine an dieselben Namen sich anschliessende Betonung des Ethischen im Ästhetischen wie in Italien, eine Bewegung, welche jedoch später zum Schweigen gebracht wurde. Zur Herrschaft jedoch kamen diese ethischen Faktoren in germanischen Ländern, vorzüglich England.

Den überleitenden Gedanken vom Phantasiebegriff aus finden wir in dem Kapitel von der Göttlichkeit der Poesie, welche in England eine grosse Rolle spielt. Nach dem Kommentator von der leider verloren gegangenen Schrift Spensers „The English poet“ ist: „Poetry no art but a

---

[1]) cf. Buhle a. a. O. III, 237.
[2]) Danzig, 1744.

gift and heavenly instinct not to be gotten by labour and learning, but adorned with both; and poured into wit by a certain Enthusiasm and celestial inspiration[1])".

a) Hohe Auffassung oder gänzliche, resp. teilweise Verwerfung der Kunst, je nachdem man ihr eine moralische Wirkung vindiziert oder abspricht.

Wir haben im vorigen Teile die nüchterne ja geringschätzige Auffassung der Kunst durch den Klassizismus kennen gelernt. In England haben die Theoretiker ausnahmlos eine sehr hohe Meinung von ihr.

α) Puttenham und Sidney.

Puttenham sagt a. a. O. „Poets were the first priests, prophets, legislators, politicians, philosophers, astronomers, historiographers, oratours and musicians of the world." Sidney nennt die Poesie the first light giver und erkennt beim Wettstreit zwischen Philosophie, Geschichte und ihr derselben den Preis zu, wobei wir, beiläufig bemerkt, wieder die Baconsche Einteilung finden.

β) Bacon.

Auch Bacon sagt von der Poesie: „And therefore it was ever thought to have some participation of divineness, because it does raise and erect the mind. . . it has had access and estimation in rude times and barbarous regions, where other learning stood excluded[2]). Wie aber immer da, wo eine ideal hohe Idee von einer Sache stattfindet, man am meisten zu einer herben Kritik der unvollkommenen Wirklichkeit neigt, so hält er es andrerseits für Zeitversäumnis über seine zeitgenössische Poesie Worte zu verlieren: „foret supervacuum de defectibus eius sollicitum esse[3]), oder „But it is not good to stay so long in theatre[4]). Der Grund dafür, dass die

---

[1]) Drake, Shakspere and his times I, 461 f., London 1817.
[2]) Advancement of Learning a. a. O. S. 102.
[3]) Augm. Scient. lib. VI. cap. I.
[4]) ebenda.

Kunst seiner Tage seinem Ideal so wenig entsprach, ist allein in der Anlegung des ethischen Massstabes an dieselbe zu suchen, welche eine Unzulänglichkeit derselben in dieser Hinsicht ergab. Gelegentlich der Besprechung des Verhältnisses der Poesie zur Geschichte haben wir schon zwei Punkte seiner Unterscheidung dieser beiden Geistesgebiete im vorigen Teil kennen gelernt. Über den dritten sagt er: poesy feigns the successes more according to revealed providence than history. Hier haben wir es entschieden mit dem Urbild der berüchtigten „poetischen Gerechtigkeit" zu thun. Wo ist dieselbe aber z. B. bei seinem grossen Zeitgenossen Shakpere zu finden? Daher sagt er auch weiter von der dramatischen Poesie „disciplina eius nostris temporibus est neglecta, tamen apud Antiquos curae fuit, ut animos hominum ad virtutem institueret. —

Auch wenn er die Satire verurteilt: Attamen licet in rebus publicis modernis habeatur pro re ludrica actio theatralis, nisi forte nimium trahat e satira et mordeat[1]), worin er mit Ronsard und Plato[2]) übereinstimmt, so liegt doch wohl der ethische Gedanke zu Grunde, dass das Prinzip der Satire dem christlichen der Nächstenliebe feindlich gegenübersteht. Ebenso zeigt sich weiter der Ethiker in der Geringschätzung der lyrischen Poesie, von der derselbe keinen Nutzen erwartete, in der Hochstellung der parabolischen, in der derselbe einen ethisch-didaktischen Endzweck fand.

γ) Gosson und Sidney.

Von Stephen Gossons School of Abuse, gerichtet gegen „die Poeten, Schauspieler, Pfeifer und ähnliche Raupen des Gemeinwohls, welche das Gewissen verwunden[3]), haben wir schon gehört, auch von der replizierenden Defense Sidneys. Nichts ist bezeichnender für den Gegensatz zwischen dem Kritizismus Englands und Frankreichs, als die Art und

---

[1]) De Augm. Scient lib. II, c. XIII.

[2]) cf. Hamb. Dramaturgie Stück 91).

[3]) cf. Génée, Shakspere Hildburghausen 1872, auf dessen ersten Abschnitt ich verweise.

Weise, wie Sidney die Verteidigung führt. Er sucht nicht nur alles auf, um die Unbegründetheit des Gosson'schen Vorwurfes nachzuweisen, sondern führt des Weiteren aus, welchen moralischen Nutzen man der Poesie zusprechen müsse. Er begründet sogar den obenerwähnten Vorzug der Poesie vor Philosophie und Geschichte damit, dass die Poesie mit der Philosophie gerade die ethische Befriedigung gemein habe, die beste Seite letzterer, ebenso wie sie die gute Seite der Geschichte, die Empirie, mit derselben gemein habe, und so etwas Vollkommeneres als diese beiden einzeln biete[1]).

Wie weit ist also Sidney von dem Standpunkt des französischen Klassizismus ja schon Dubellays entfernt, der von der Kunst nur verlangt, dass sie seine Leidenschaften aufrühre. Und doch ist Sidneys Defense „das einzige Werk, welches sich über die trockene und ungeniessbare Moralisierung, in welcher die anderen (englischen Poetiken) meist endeten, erhob“[2]). Wir sehen aus alledem, wie besonders der englischen Ästethik das ethische Moment tief eingepflanzt war. In diesem Punkte stehen auch die späteren in Einzelheiten oft so differierenden, englischen Ästhetiker auf gleichem Boden[3]).

b) Vorliebe für allegorische Kunst im Sinne der ethischen Forderung.

Hoffmann a. a. O. sagt: „Nirgends war die Vorliebe für allegorische Dichtung grösser als in England“. Dass sie ihr Urbild in der allegorischen Auslegung der Bibel gehabt zu haben scheint, sahen wir oben. Lingard[4]) sagt, dass sich unter den lateinischen Kirchenvätern St. Gregor am häufigsten der bildlichen Auslegung (allegoricae interpretationis) bedient habe und dass die Sachsen von ihm diese Erklärungsmethode angenommen hätten, indem sie in Dankbarkeit seine

[1]) cf. Flügel, Sir P. Sidney's Astrophel and Stella und Defense of Poesy etc. Halle, 1889, S. XCVII.

[2]) cf. Flügel a. a. O.

[3]) cf. Stein, 145ff.

[4]) Altertümer der angelsächsischen Kirche, Breslau, 1847, Anmerkung 2.

Schriften bewundert und nachgeahmt hätten. Von ihnen sei sie dann auf die anderen Völker Europas übergegangen. Allerdings mag die durch die Renaissance begründete Wiederbelebung der griechischen und römischen Mythologie diese Entwicklung noch begünstigt haben. Jedoch scheint dieser Einfluss weniger bestimmender, ideeller Natur gewesen zu sein, als vielmehr darin bestanden zu haben, dass er dem durch die Allegorik des Christentums geweckten Suchen eine willkommene, stoffliche Bereicherung bot. Besonders bezeichnend für die Vermischung antiker Mythologie und christlicher Allegorik sind die phantastischen Rezepte, welche Biondo 1549 in seinem Traktat den Malern giebt[1]). In England weist Baco der allegorischen (parabolischen) Poesie den denkbar höchsten Rang zu. Bei der Einteilung der Poesie in epische, dramatische und parabolische nennt er diese als unter den übrigen hervorragend, und bezeichnet sie als einziges desideratum. Auch Sidney stellt die göttliche Poesie höher als die philosophische und die eigentliche, welche drei Abteilungen er seinerseits macht: „The chief (poetry) both in antiquity and excellence, where they that did imitate the inconceible excellencies of God; such were David in the Psalms, Salomon in the Song of Sons, in his Ecclesiastes and Proverbs, Moses and Deborah in their hymns and the writer of Job.“[2])

c) Übergang des Allegorisierungsprinzips in das der Erhabenheit und Mannigfaltigkeit.

Während sich an der zuletzt angeführten Stelle das Allegorisierungsprinzip dem der Erhabenheit nähert, indem ja beide eine „reflektorische Schönheit“[3]) bezeichnen, zeigen die Worte eines anderen Theoretikers jener Tage den Übergang desselben in das der Mannigfaltigkeit d. h. in die Forderung der Vielheit in der Einheit. Dieser ist Wilson in seiner Art of Rhetoric 1553, wo es heisst: „Sometimes it is good to

[1]) Quellenschriften etc. V.

[2]) Defense of Poesy (ed Flügel) a. a. O. S. 73.

[3]) Nach Lotze.

make God, the Countrey or some other town to speck and look what we should say in our own person ... Such variety doeth much good to avoid tediousness.“[1]). Auch bei dem in die von uns betrachtete Zeitepoche fallenden Italieners Alberti lassen sich schon Ansätze zu diesem Prinzip, welches als der Deutlichkeit und Korrektheit des Klassizismus entgegengesetzt später in der „Richtung auf das Natürliche“ eine grosse Rolle spielt[2]), nachweisen. Lafontaine und Malherbe tadelten dagegen bekanntlich die unnützen Metaphern, weil sie den Sinn verdunkelten.

4. Kampf gegen den klassischen, dramaturgischen Kanon und Anfänge einer modernen Dramaturgie.

a) Spanien.

Obwohl nach Breitinger a. a. O. Tisso di Molina 1624 der Einheit des Ortes in Spanien einführt, scheint dort der erste Stoss gegen den klassischen Kanon geführt worden zu sein[3]). Nimmt doch schon[4]) Juan de la Cueva 1665 eine feindliche Stellung zu der Einführung des antiken Dramas ein in seiner Dramaturgie (Egemplar poetico), indem er die Erfindung, Anmut und Disposition des spanischen Dramas betont. Wenn dies schon in „der ältesten, uns bekannten, spanischen Poetik[5])“ geschieht, wundert es uns nicht, dass Lope (El nuevo arte de hacer comedias) sagt, „dass er die Theorie des Aristoteles sehr wohl kenne, dass er aber garnicht danach verfahre. Wenn er daher eine Komödie schreibe, verschliesse er die Regeln mit sechs Schlüsseln und werfe Terenz und Plautus aus seinem Studierzimmer, damit sie kein Geschrei erheben[6]).“

---

[1]) cf. Warton, History of E. poetry IV, 240 ff.
[2]) cf. Hutcheson.
[3]) cf. Grässe V, 463.
[4]) nach Bouterwek III, 289.
[5]) Ticknor, Gesch. d. span. Litteratur.
[6]) Bobertag, Über Dryden, Englische Studien IV, 376 f.

b) England. Würdigung Shaksperes.

In England halten noch Sidney und Bacon streng an der antik-klassischen Überlieferung fest. Indessen verdanken wir dem Psychologen Bacon dennoch eine interessante Bemerkung über das Drama: viris prudentibus et magnis philosophis veluti animorum plectrum quoddam censebatur Atque sane verissimum est et tamquam secretum quoddam naturae, hominum animos cum congregati sint, magis quam sunt soli affectibus et impressionibus patere[1]).“ In inniger Beziehung steht dieses Kunstprincip zu dem religiösen der Andacht.

Wie in Spanien musste in England die Betrachtung der herrschenden Theaterpraxis den Kanon zum Falle bringen. Allerdings schliessen sich noch Hobbes und Locke in der Geringschätzung Shaksperes an Bacon an. Auch versuchte noch der Spätling der Renaissance: Rymer, der Shakspere alle tragische Kraft absprach, sogar den griechischen Chor wieder einzuführen. Aber die Nachwelt hat seinem berühmteren Zeitgenossen Dryden mehr Recht gegeben, welcher in seinem Essay on Dramatic Poetry (1667) wenigstens einen Kompromiss zwischen Romantizismus und Klassizismus schliesst[2]). Er spricht oft vom incomparable Shakspere, wenn er auch in vielen anderen Punkten von den Alten und Franzosen abhängig ist und so nur der Anfang einer richtigen Würdigung Shaksperes und der Aufstellung einer modernen dramaturgischen Theorie gemacht wurde[3].) Auch Pope veranstaltete, wie oben erwähnt, eine Ausgabe Shaksperes und Addisons Urtheil über ihn ist bekannt In Frankreich fällt noch Voltaire über ihn ein hartes Urtheil und wird dafür gebührend von Lessing abgethan.

---

[1]) De Augm. Scient lib. II cap XII.
[2]) cf. Körting a. a. O. S. 282 (2. A.)
[3]) cf. Bobertag a. a. O. 373.

Schluss. Zusammenfassender Rückblick und Resultate.

Gegenüber dem Altertum, welches im Allgemeinen die peripherisch erregten Empfindungen, die direkten Faktoren und die formalen Bestandteile des Ästhetischen bevorzugt hatte, bedeutet das Mittelalter in seinem gesteigerten und vertieften Innenleben eine Bereicherung der übrigen Momente des Ästhetischen. Den central erregten Empfindungen wurde in der Begründung und Ausdehnung des Phantasiebegriffs Rechnung getragen, durch Vertiefung und Erweiterung des Erhabenheitsbegriffs, durch erste Andeutung des Einfühlungsbegriffs gewann der assoziative Faktor an Kraft und Stärke. Als eine Spur der grösseren Geltendmachung materialer Bestandteile endlich können wir die Andeutung der Mannigfaltigkeit, der Hässlichkeit als Prinzipien des Konstrasts und Unterschieds ansehen. Wenn man sich verleiten liess, besonders durch zu starkes Betonen des assoziativen Faktors, über die Grenzen des heute anerkannten ästhetischen Thatbestandes in der moralischen und allegorischen Forderung hinauszugehen, so war es eine Errungenschaft der Wiedererweckung des klassischen Altertums, diese beiden wieder aus der ästhetischen Betrachtung auszuschalten, indem sie den Menschen wieder mehr an die Aussenwelt verwies und in dieser Beziehung auch eine Richtung auf das Natürliche repräsentierte. Strikte Wahrung des idealen und totalen Zusammenhangs[1]) im ästhetischen Eindruck, äussere und innere Wahrheit, verbunden mit Betonung der äusseren Form, wie sich beides z. B. im dramatischen Kanon zeigt, wurde zum Hauptgesichtspunkt der ästhetischen Beurtheilung erhoben.

---

[1]) Diese beiden termini technici entnehme ich einem Colleg des Herrn Prof. Külpe über Ästhetik. „Die für den direkten Faktor allein massgebende Übereinstimmung (Ähnlichkeit) begründet den formalen Zusammenhang, die für den assoziativen Faktor vorzugsweise gültige Zusammengehörigkeit den idealen Zusammenhang, während das Verhältnis beider Faktoren zu einander, der totale Zusammenhang unter dem sich wechelseitig ergänzenden, bez. einschränkenden Einfluss beider steht."

Leider brachte man aber auch den aus dem Mittelalter stammenden und für die Folgezeit fruchtbaren ästhetischen Begriffen zum Theil ein zu geringes Verständnis entgegen und wurde einseitig. Selbst J. Voigt[1]), welcher S. 110 „es keinem Zweifel unterliegen lässt (!), dass Griechen und Römer der Natur eine viel feinere, innigere Empfindung entgegenbrachten, als die Franzosen bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts besassen," deren Naturgefühl „in den Schranken mittelalterlicher Denkweise" gestanden habe, sagt, dass das Naturgefühl, welches wir als spezifisch modern zu bezeichnen pflegen, das Gefühl für das Romantische, Erhabene in der Natur in jener (der Remaissance-) Zeit nur schwach entwickelt gewesen sei". Dass er bei dieser Gelegenheit des früheren Mittelalters oder der späteren „Richtung auf das Natürliche" keine Erwähnung thut, wundert mich. Dass klösterliche Abgeschiedenheit und weltflüchtige Beschaulichkeit in innigem Zusammenhang mit einer Versenkung in die Natur steht, hatte ich schon im ersten Teil auszuführen Gelegenheit. Doch ist Unterschätzung der geistigen Leistungen des Mittelalters, insbesondere nach Seite des Gemüts hin, wenn auch so unberechtig wie möglich, doch zu allgemein, als dass man sich darüber wundern sollte. Aber abgesehen von dem deutschen Walther von der Vogelweide fällt doch gerade in der altprovenzalischen Dichtung manches Wörtlein von Blumen und Frühling[2]). Auch scheint mir das in Voigts Anhang erwähnte besondere Naturgefühl der in lateinischer Sprache dichtenden Franzosen, weit entfernt für seine, vielmehr für meine Anschauungen zu zeugen, indem z. B. die in eigner Sprache dichtenden Anhänger der Plejade, welche die antiken Ideen assimiliert hatten, mehr antike Einwirkung zeigen, als die mittelalterlichen Mittellateiner, welche noch weniger berührt von den Renaissanceideen waren. Halten doch auch die germanischen Länder in dem Grade, als sie geringer von der Renaissance beeinflusst sind, um so zäher an der lateinischen Sprache fest.

[1]) Naturgefühl etc. a. a. O. 122 f.

[2]) cf. Kuttner, das Naturgefühl der Altfranzosen und sein Einfluss auf ihre Dichtung, Berlin 1889. Diss.

Waren die Träger der Renaissance vor allen die Franzosen und Italiener, so beteiligen sich an der letzten, in dieser Arbeit behandelten Geschmacksreaktion vor allen die Engländer, Spanier, Deutschen, wie denn auch Kant[1]), dem Prinzipe der Schönheit den französischen und italienischen, dem des Erhabenen den deutschen, englischen und spanischen Nationalcharakter entsprechen lässt.

So besteht das Verdienst der zuletzt genannten Völker besonders darin, dass sie den aus dem Mittelalter überkommenen, fruchtbaren ästhetischen Anregungen, im Zügel gehalten von einer beinahe zu massvollen Renaissance, feste Formen verliehen in der „Richtung auf das Natürliche." — Und die Kunst selbst und die Naturanschauung?

Mag man mit Winkelmann immerhin die Antike über die Moderne setzen. Das ist schliesslich Geschmackssache. Es giebt auch Leute von Gewicht, welche die Moderne höher stellen. Aber wenn wir diese jener einmal gleich setzen wollen, indem wie einen Compromiss schliessen, so muss schon die unbezweifelte Thatsache, dass nie eine Nachahmung das Original ganz zu erreichen im Stande ist, auf grosse ästhetische Faktoren aus der Zeit des Mittelalters zurückweisen, eine wie hohe Bedeutung man auch immer der Renaissance einräumen mag.

---

[1]) Beobachtungen über das Gefühl des Erhabenen und Schönen, 4. Abschnitt: Von den Nationalcharakteren, insofern sie auf den unterschiedlichen Gefühlen des Erhabenen und schönen beruhen, ed Hartenstein II, 267 ff.

Vita.

Am 19. I. 1872 zu Schwarzhausen im Herzogtum S.-Coburg-Gotha geboren, Sohn eines Pastors, evangelischer Confession, von dem Grossherzoglichen Realgymnasium in Eisenach zu Ostern 1892 mit dem Zeugnis der Reife entlassen, ging ich nach Würzburg, um neuere Sprachen zu studieren, von da Michaelis 1892 nach Berlin in derselben Absicht. Ostern 1894 trat ich auf Grund eines Examens in das englische Seminar des Herrn Prof. Dr. Zupitza † ein, der mir die erste Anleitung zu wissenschaftlich exaktem Arbeiten gab. Im Winter-Semester 1898 war ich in Würzburg und besuchte hier die Vorlesungen des Herrn Prof. Dr. Külpe und die Seminarübungen der Herren Prof. Dr. M. Förster und Dr. G. Hartmann. Ausserdem hörte ich während meiner Studienzeit Vorlesungen bei den Herren Dr. Dr. Professoren Dilthey, Lenz, Rötteken, E. Schmidt, Schultze-Gora, Stumpf, Tobler, Volkelt, v. Wegele, Zupitza †.